

VERMEER DE DELFT

PAR GUSTAVE VANZYPE

VERMEER DE DELFT

PAR

GUSTAVE VANZYPE

COLLECTION DES
GRANDS ARTISTES
DES PAYS-BAS

BRUXELLES
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART & D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie

—

1908

AVANT-PROPOS

Ce petit livre n'est point une étude savante. Son auteur n'a pas la prétention de faire œuvre d'érudit. Il n'a point fait de recherches dans les archives ; il n'a point eu le dessein d'augmenter la documentation commencée par des historiens de l'art et que d'autres historiens compléteront peut-être. Il a simplement réuni des renseignements déjà publiés, des hypothèses déjà formulées par Bürger, par Havard, par Obreen, par MM. Bredius, de Stuers, Hofstede de Groot, Martin, d'autres encore ; et il a essayé d'ébaucher le portrait d'un très grand artiste, de caractériser une personnalité puissante, de dire pourquoi elle mérite, entre toutes, l'admiration enthousiaste et le respect.

G. V.

UN INCONNU

Ne connaître d'un artiste que ses œuvres, rien que ses œuvres. Ignorer presque tout de sa vie. N'avoir le jugement influencé par nul roman. Se trouver devant des tableaux, simplement; pouvoir contempler ces tableaux sans être obsédé par aucun souvenir, sans être tenté de leur prêter des significations déduites de leur date et des événements qui marquèrent ces dates dans la vie de l'artiste. Etre libre de toute sympathie pour l'homme, pour le caractère ou la physionomie qu'il se prêta en ses portraits. Regarder l'œuvre d'un inconnu et s'émouvoir et s'exalter, s'exalter au point de rechercher partout, passionnément, la trace de cette personnalité mystérieuse, de reconnaître, dans un musée, entre cent tableaux, celui qu'il peignit, de le reconnaître de loin à l'expression indéfinissable de l'individualité que cette expression seule révèle.

On admire ainsi Vermeer de Delft, Vermeer de Delft dont on ne sait, de façon certaine, rien que la date et le lieu de sa naissance, la date de son mariage, celle de son entrée dans la gilde des peintres, celle de sa mort.

Vécut-il heureux ? Fut-il pauvre ou riche, ignorant ou cultivé ? Qui fut son maître ? Sortit-il de

son pays ? Fut-il sage ou fou ? Eut-il de grandes amours ? Connut-il la souffrance ?

Toutes questions sans réponses décisives.

Il naquit à Delft, s'y maria, eut dix enfants, et mourut jeune. C'est tout. Son visage ? Peut-être est-il dans une de ses œuvres ; mais on n'en sait rien.

Et ses tableaux nous émeuvent, nous transportent. Ils doivent donc être très supérieurs, car ils se présentent à nous dépourvus de la force d'émotion préparatoire prêtée à d'autres par une vie que nous connaissons.

La beauté d'un Memling prend quelque chose au souvenir qui nous hante des légendaires aventures du peintre aux côtés du Téméraire, et de son passage certain en des lieux que nous retrouvons ; dans les triomphantes compositions de Rubens vivent toujours à nos yeux, même sans que nous nous en doutions, la chair jeune et le frais amour d'Hélène Fourment ; dans le fond sombre des Rembrandts nous devinons le regard énigmatique ou halluciné de l'artiste dont nous avons vu si souvent le portrait, et nous évoquons le drame mouvementé de son opulence, de sa ruïne et de ses tourments ; ce que nous savons de la science du Vinci ajoute à la distinction hermétique du sourire de la Joconde.

L'Histoire a fait à tous les grands artistes du passé ce que l'on appelle pour ceux d'aujourd'hui leur réclame. Lorsqu'un peintre, un sculpteur, un écrivain de notre temps obtient pour son labeur



La Ruelle.
Galerie Six, Amsterdam.

l'attention ou le respect sans que les journaux aient fait jamais au public des confidences sur sa femme, sur ses enfants, sur ses origines, sans qu'ils aient publié la photographie de son atelier et celle de sa demeure, c'est que son labeur est vraiment supérieur et très pur. Quand l'Histoire, par négligence ou par impuissance, ne nous dit rien d'un artiste disparu, et quand cet artiste, tout de même, grandit dans le prestige d'une gloire incontestée, c'est qu'il y avait en lui le plus impérieux génie.

Or, tel est le cas de Vermeer de Delft, le plus grand des inconnus.

Je n'ai pas l'intention de chercher à dissiper les ténèbres en lesquelles s'est effacée la mémoire de l'homme. D'autres ont essayé cette tâche. Ils ont trouvé le peu que je viens de résumer : ils nous ont appris que Jean Vermeer ou Van der Meer est né à Delft en 1632. Ils ont découvert la date de son mariage avec Catherine Bolnes : 1653 — le peintre avait donc vingt et un ans. Les livres de la Corporation des peintres enregistrent son admission comme maître au cours de la même année 1653, son élévation en 1662 à la dignité de doyen, son retour à cette fonction en 1670. Ils nous apprennent aussi la date de la mort : 1675.

Bürger, Bürger qui contribua si puissamment à faire naître la gloire tardive de Vermeer, n'a rien trouvé de plus. Havard, un peu plus tard, et Obreen ont ajouté peu de chose à ses découvertes.

Et il importe peu. De ce que nous savons, nous pouvons déduire que le maître eut les qualités de sagesse placide de sa race et que sans doute il ne connut rien que son pays. Il s'est marié très jeune, a donc probablement échappé à la frénésie de plaisir brutal des peintres de son temps, a passé de courtes années en leur compagnie, a peu subi la contagion de leurs idées et de leurs rêves, les suggestions de leur imagination. Très vraisemblablement il n'a pas voyagé, étant marié déjà à l'âge où d'autres se mettaient en route pour les grands pèlerinages d'art d'où l'on revient transformé.

Il est né à Delft; et il est encore à Delft ou bien déjà revenu d'Amsterdam ou de Leyde à vingt et un ans. Et puisque c'est à Delft qu'il est inscrit dans la Corporation des peintres, puisque c'est là qu'il meurt en 1675, selon toute vraisemblance c'est là qu'il a travaillé presque exclusivement. Et l'on peut croire — on en sera convaincu davantage à mesure que l'on étudiera son œuvre —, on peut croire que l'on se trouve en présence de ce cas particulièrement rare et particulièrement intéressant: un artiste n'ayant subi d'autres influences que celles de ses origines ; un artiste n'ayant cherché d'inspiration qu'autour de lui, dans la vie et dans la nature familières au milieu desquelles il est né ; un artiste n'ayant connu que la petite ville simple, patriarcale et débonnaire, la petite ville de Delft aux bourgeois paisibles et sagement commerçants, aux femmes

discrètes et modestes, offrant le plus monotone, le moins pathétique des aspects d'humanité.

Il a peint cette humanité-là, n'a jamais cherché ses modèles ailleurs ; il a fait le portrait de ses concitoyens et du décor dans lequel passait leur existence réglée, sans passions et sans rêves. Et il a atteint pourtant à plus de splendeur, à plus de grandeur, à plus de troublante éloquence que la plupart de ses contemporains, explorateurs d'une vie plus intense, plus mouvementée, évocateurs de gestes, d'événements, de pensées et de volontés ambitieuses.

Il a peu connu la gloire, sans doute parce qu'il fut ce contemplateur silencieux et casanier d'un monde dont n'étaient point les dispensateurs des succès rapides, d'un monde qui, d'ailleurs, ne pouvait guère comprendre la grandeur émouvante imprimée à son image par un artiste faisant surgir, d'une figure humaine, l'humanité et tout ce qui à elle est associé.

Et, mort prématurément, il laissa à peine une trace.

En 1696, vingt ans après son décès, dans une vente publique à Amsterdam, certains de ses chefs-d'œuvre étaient achetés pour moins de cent florins; plus tard, on vendait pour deux florins trente cens la merveilleuse tête de jeune fille aujourd'hui au Musée de La Haye. A la fin du dix-huitième siècle, le nom de Vermeer avait presque disparu, dormait

comme lui. Ses œuvres étaient attribuées à Pieter de Hooch, à Nicolas Maes, à Metsu. Les historiens d'art du commencement du XIXme siècle, qui vont se livrer à tant d'investigations, ignoraient ce peintre prodigieux. Seuls, Lebrun et Gault de Saint-Germain le citent. Vers 1855 Bürger le découvre, commence ses recherches passionnées, avec l'admirable enthousiasme que partage son ami Suermondt. Mais il faudra bien du temps encore pour que la lumière vienne, pour que justice soit rendue. Viardot le signale avec éloge; Montégut, dans ses *Pays-Bas,* semble l'ignorer. En 1860, Charles Blanc, dans son *Histoire des Peintres de tous les pays*, lui consacre une très courte étude dont il faut détacher cette appréciation, pour se rendre compte de ce que l'on savait et de ce que l'on pensait il y a cinquante ans du grand maître qui nous occupe :

« Il y a bien des années, dit Charles Blanc, après avoir cité les quelques lignes élogieuses mais vagues de Lebrun, nous avions vu au Musée de La Haye un tableau de lui qui nous avait donné une faible idée, et partant une fausse idée de son mérite. Ce tableau est une *Vue de Delft* prise de l'autre côté du fleuve. L'exécution en est grossière, l'empâtement brutal et l'aspect monotone ; mais plus tard, en visitant la Galerie de M. Six Van Hillegom, descendant du fameux bourgmestre, nous vîmes avec étonnement le nom de J. Vermeer au bas d'une peinture digne de Rembrandt. Une servante pen-



PORTRAIT.
Musée de Buda-Pesth.

chée verse du lait sur une table de cuisine où sont déposés des fruits et des légumes. Le jour vient d'en haut, frappe sur le crépi blanchâtre d'un mur, accuse et modèle avec énergie le buste de la servante, sa joue épaisse, ses épaules nues et charnues, ses bras forts. Ce coup de soleil illuminant cette cuisine est prodigieux. »

Et Charles Blanc poursuit un vif éloge de cette œuvre. S'il a trouvé d'une exécution grossière, brutale, d'une impression monotone la *Vue de Delft* devant la splendeur raffinée de laquelle on demeure aujourd'hui confondu, il reconnaît cependant en Jan Vermeer un maître.

Seulement, un peu plus loin, dans la biographie de Pieter de Hooch, il dit que souvent des tableaux de celui-ci ont été attribués à tort à Vermeer, alors que le contraire est vrai et que lui-même, Charles Blanc, reproduit dans son ouvrage, en l'attribuant à de Hooch, la *Lecture de la lettre*, le tableau de Dresde aujourd'hui restitué à Vermeer.

Si nous signalons tout cela, ce n'est point pour railler Charles Blanc qui fut un des premiers à reconnaître en Vermeer de Delft un grand peintre, mais seulement pour montrer comme celui-ci était encore mal connu il y a cinquante ans. Seul Waagen est plus averti. Il connaît, il est vrai, les premiers travaux de Bürger. Mais il a vu par lui-même. Il dit : « Après les trois principaux élèves de Rembrandt, je vais m'occuper des peintres qui subirent l'influence

de son style, en les classant selon leur mérite, sans me préoccuper de savoir s'ils furent ou non ses disciples. A la tête de cette phalange, nous placerons Jean Van der Meer. » Et Waagen cite avec admiration, la *Servante*, la *Lecture* de Dresde, celle de la Galerie Van der Hoop, le tableau de Brunswick, celui de la Galerie Czernin, la *Vue de Delft*, la *Ruelle*, la *Tête de jeune fille* de la Galerie d'Arenberg et aussi la *Promenade* du Musée de Vienne, qui n'est pas de Vermeer. Mais si Waagen rend cet hommage éclatant à Vermeer, si Smith en parle, combien d'autres l'ignorent ou le négligent! Fromentin, qui apprécie avec tant de sagacité les peintres des Pays-Bas, n'écrit pas son nom. Havard lui-même, dans son *Histoire de la peinture hollandaise*, le signale seulement alors que, pourtant, il le connaît bien. Et il faudra cinquante années encore, après les découvertes de Bürger, pour que commence à s'auréoler de la gloire complète le nom d'un des plus extraordinaires artistes des temps modernes, avant que la Hollande elle-même, subjuguée par l'orgueil exclusif que lui inspire Rembrandt, soit fière comme il convient de Vermeer de Delft. L'heure vient. Des hommes comme M. Bredius, comme M. Hofstede de Groot apprécient la grandeur de leur compatriote et l'apprennent à la foule. Mais celle-ci ne voit pas encore bien. Dans le livre officiel qui, en 1898, fut consacré, à l'occasion des fêtes de l'instauration de la reine Wilhemine, au

passé et au présent des Pays-Bas, le nom de Vermeer de Delft est simplement cité, écrasé par celui de Rembrandt. Et des résistances vives se sont manifestées récemment lorsqu'il fallut racheter, pour la conserver dans le pays, la *Laitière* de la Galerie Six.

L'obscurité n'est pas encore dissipée. Vermeer était mort deux fois, car c'était mourir encore que d'être dépouillé, pendant un siècle et demi, de son œuvre. Personne n'eût donc pu s'intéresser à la biographie de l'homme dont le nom même n'était jamais prononcé. Personne n'eût pu songer à garder à la postérité les traces de cette vie. Et il est presque certain que de ces traces rien ne subsiste aujourd'hui, que pour toujours le mystère enveloppe la personnalité de l'artiste admirable.

Mais si la physionomie de l'homme se dérobe à nos investigations, l'âme de l'artiste s'offre, de plus en plus visible, à nos yeux éblouis. Et jamais peut-être ne fut donné plus exaltant exemple de la magique immortalité de l'Art.

Car cet oublié, cet inconnu ressuscite après plus d'un siècle d'une complète obscurité. Lentement, autour de lui, se fait plus éclatant le rayonnement de lumière. Aujourd'hui son œuvre dont nous ne connaissons peut-être pas la moitié — on n'a pas retrouvé tous les tableaux vendus à Amsterdam en 1696, et évidemment tout son œuvre n'était point là — prend place à côté de celui des plus grands. Et quand un musée possède un seul Vermeer de Delft, sou-

vent ce tableau modeste devient son plus précieux joyau.

Le Musée de Berlin est devenu très riche. Il montre, à côté d'œuvres d'authenticité douteuse, de très beaux primitifs italiens; il a les éblouissants panneaux de l'*Agneau mystique;* il a des Holbeins, des Rembrandts, des Rubens, des Titiens, des Velasquez. Il est devenu la grande et complête leçon d'art que voulait, que devait pouvoir offrir l'orgueilleuse capitale d'un grand pays, d'une forte race encore en train de grandir. En se promenant dans ses salles, on s'exalte à chaque pas. Or, il arrive qu'après avoir contemplé tous les chefs-d'œuvre réunis là, les yeux pleins de visions grandioses, de visions éclatantes, subitement, dans une petite salle, on découvre un surgissement de lumière, un rayon de soleil caressant. Et quand on l'aperçoit, tous les souvenirs radieux que l'on vient d'accumuler s'affaiblissent, s'effacent. Devant cette page de dimensions modestes, devant cette page où ne vit qu'une figure, on demeure attaché comme si elle seule resplendissait encore dans ce palais de l'Art où l'on vient de passer en revue tous les rêves des hommes de l'Occident. On ne veut plus voir autre chose. On ne songe plus à rien. Il n'y a plus, dans cet immense et riche musée, que cette femme dans la lumière, cette femme au geste discret, quelconque, banal, cette femme qui n'agit point, n'a rien d'héroïque, et



Le Collier de Perles.
Musée de Berlin.

paisiblement, puérilement se passe au cou un collier, une parure modeste, insignifiante.

Quel est donc le secret de cette souveraineté, de cette expression dominatrice ? Pourquoi demeurons-nous absorbés devant cette œuvre si ordinaire dans sa conception ?

Pourquoi éprouvons-nous le même trouble dans tous les musées où Vermeer de Delft est représenté : devant ce minuscule tableau du Louvre, cette *Dentellière* retenant notre attention, concentrant notre émotion au sortir de la prestigieuse galerie Médicis et à côté des Rembrandts ; devant la *Courtisane* de Dresde ; devant la *Dame au Clavecin* de la National Gallery ; devant le *Géographe* de Francfort ; devant la *Tête de jeune fille* de La Haye ; devant la *Lecture* du Rijksmuseum ?

Pourquoi ?

UN PEU DE LUMIÈRE

Il est né en 1632. Il est mort en 1675. Il est admis dans la corporation des peintres de Delft en 1653. Vraisemblablement, il a commencé à travailler comme élève vers 1650. C'est l'heure de la grande fécondité de l'art des Pays-Bas. Rembrandt est à son apogée. Hals est déjà vieux, mais peint encore. Gérard Dou, Brouwer, Van Ostade, Metsu, Ter Burch, Wouvermans, Cuyp, Potter, Wynants, sont en pleine fécondité. Et, presque en même temps que Vermeer, commencent à travailler Brekelenkamp, Nicolas Maas, Kalf, Vandevelde, Mieris, Pieter de Hooch, Hobbema, Jan Steen, Ruysdael et Hackaert.

A Delft vit un peintre dont le nom sera recueilli par la postérité : Carl Fabritius, qui va mourir tragiquement en 1654, à trente ans. C'est un élève de Rembrandt ; et il a subi profondément l'influence du maître des *Syndics*. Cette influence s'est exercée impérieusement sur de nombreux artistes. Et il y a, au moment où Vermeer commence à travailler, deux sortes de peintres dans les Pays-Bas hollandais : ceux qui, à l'exemple de Rembrandt, évoquent un monde inquiet dans une nature fabuleuse, et ceux qui, selon une expression très juste, font le portrait de leur temps.

Vermeer ne sera ni parmi les uns, ni parmi les autres. Il sera si différent des seconds, imprimera à des sujets analogues à ceux qu'ils ont peints un tel accent de grandeur, que l'on sera tenté de croire, comme Bürger, qu'il fut, lui aussi, l'élève de Rembrandt ; mais il lui ressemblera si peu qu'on doutera, qu'on cherchera à lui attribuer d'autres maîtres, notamment le bon peintre Emmanuel De Witte à qui l'on fait ainsi un très grand honneur, parce qu'on a cru retrouver dans ses intérieurs d'églises, un peu de cette pâte lumineusement transparente qui resplendit dans les tableaux de Vermeer.

Le doute demeure complet. Lorsqu'il se fit inscrire, en 1653, à la Gilde de Delft, Jan Vermeer revenait-il d'Amsterdam ? Sortait-il de l'atelier de Rembrandt ? Rien ne permet de répondre avec certitude. Et récemment, M. Arsène Alexandre, dans une étude consacrée à Vermeer, tout en se ralliant à l'hypothèse formulée par Bürger, disait, en somme, encore ses doutes :

« Faut-il avouer, écrivait-il, que la supposition de Thoré nous avait quelque peu trouvé rétif ? Il s'appuyait sur des raisons de facture tirées de l'examen du grand tableau de Dresde (*la Courtisane*), cette magnifique composition de quatre figures qui non seulement supporte le voisinage du célèbre Rembrandt buvant avec Saskia sur ses genoux, — à supposer que, malgré sa signature et l'exécution d'ailleurs superbe, ce tableau soit bien de Rem-

brandt —, mais encore lui apparaît sensiblement supérieur. Au contraire, les influences d'un peintre tel qu'Emmanuel De Witte, se lisaient bien mieux dans la facture satinée, dans le goût pour les intérieurs clairs.

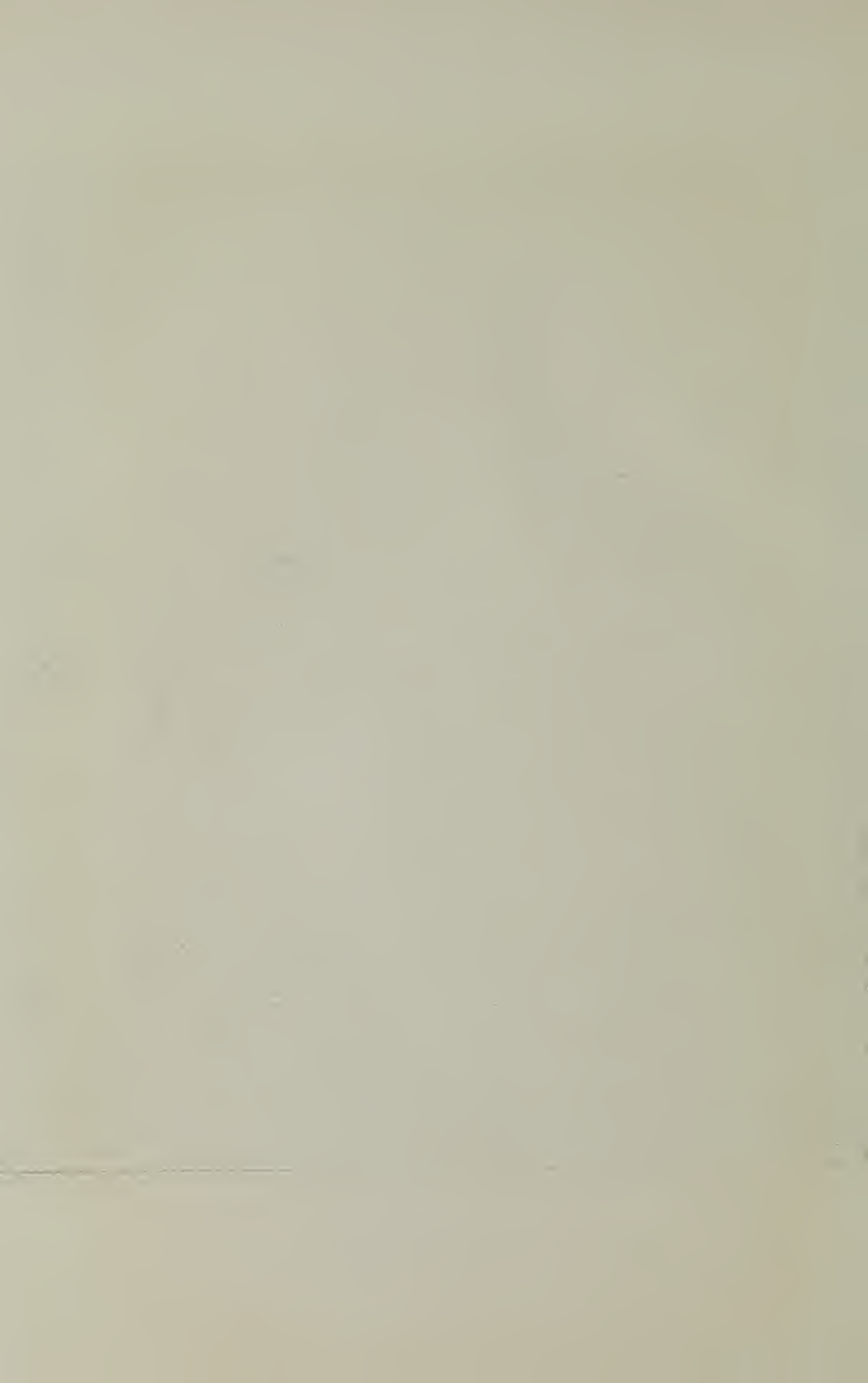
« Mais notre opposition cessa du jour où nous vîmes le prodigieux portrait de femme en robe noire, avec linge blanc et aiguillettes de rubans jaunes, du Musée de Buda-Pesth, un chef-d'œuvre sans pareil, un morceau qui devrait être célébrissime et que peu de gens connaissent. Ici la parenté et même l'influence rembrandtesques sont indéniables... »

On le voit, si M. Arsène Alexandre est convaincu, il ne peut s'empêcher pourtant de se rappeler encore les très sérieuses raisons qui ont retardé sa conversion à l'opinion de Bürger.

Evidemment, le portrait de Buda-Pesth, aussi celui de Bruxelles, attribué depuis deux ans à Vermeer et qui semble bien être de sa main, dans une certaine mesure aussi la *Courtisane*, font, par la facture —, le portrait de Bruxelles un peu aussi par la présentation —, songer à Rembrandt. Mais dans ce que l'on connaît aujourd'hui du reste de l'œuvre de Vermeer, rien ne ressemble au génie tourmenté du mari de Saskia. Et si Vermeer a vraiment été son élève, il est plus grand encore pour avoir aussi complètement échappé au puissant rayonnement de ce génie, pour être sorti de cet atelier, d'où tous les disciples emportaient une indélébile empreinte,



La Dentellière.
Musée du Louvre.



avec sa personnalité intacte et fraîche, pure de tout alliage. Peut-être est-ce chez Rembrandt qu'il fut attiré par la magie de la lumière, qu'il commença à comprendre le rôle qu'elle joue autour des hommes et des choses. Mais ce n'est point la même lumière que Rembrandt qu'il fixera.

Celle de Rembrandt est fantastique ; elle n'enveloppe pas des figures humaines : elle les auréole dans le rêve ; ce n'est pas, sauf dans certains portraits, une lumière qui caresse, vivifie, et donne plus d'éclat à la couleur, plus de frémissement à la matière ; c'est une sorte de réverbération dans laquelle les couleurs s'atténuent, se confondent, la matière fait contraste de rudesse. Entre Rembrandt et Vermeer, rien de commun par la lumière qui, chez ce dernier, apporte des fraîcheurs de plein air, des limpidités de ciel clair, une haleine de volupté, et ne touche aux couleurs que pour les faire resplendir, à la matière que pour la faire plus frissonnante, plus tendre, pour répandre dans l'atmosphère de la béatitude.

Entre Rembrandt et Vermeer, rien de commun dans l'expression. Chez l'un, c'est le mystère toujours ; chez l'autre, c'est toujours la vie claire, transparente, tangible même quand il aborde un sujet comme celui du tableau du château de Skarmorlie : *Jésus chez Marthe et Marie*. Chez l'un, c'est la pensée furtive, rôdeuse, inquiète, et qu'il faut

déchiffrer avec un peu d'angoisse; chez l'autre, ce sont les évidences simples et exaltantes.

Dans les figures de Rembrandt, le regard est presque toujours anxieux; il se promène dans l'ombre; souvent il vit seul dans la lumière incertaine destinée seulement à découvrir les éléments d'une énigme. Quand Rembrandt contemple ces figures, la splendeur de leur chair, la volupté de leur vie ne lui suffit pas : il les pare du luxe fabuleux, inaccessible d'ors et de pierreries, dans des décors où rien ne rappelle la réalité proche des hommes; elles cherchent vainement le bonheur en dehors de ce qui peut nous l'offrir; elles cherchent dans le rayonnement de leur propre regard les vérités qui devraient les rassurer et qui ne sont pas en nous, mais autour de nous. Elles donnent généralement une impression de malaise et d'angoisse, parce qu'autour de leur regard prodigieux nous ne retrouvons rien de familier; leur chair semble, à côté de leur pensée, grossière et pesante; les splendeurs dont elles sont parées sont du rêve comme souvent le décor qui, noyé d'ombre, confusément surgit autour d'elles; la matière est évoquée sans joie, parce que la pensée humaine est seule dans ces œuvres, parce que, ainsi, ces hommes altiers et silencieux de Rembrandt sont des hommes qui semblent ne pouvoir ni agir, ni étreindre, ni goûter aux voluptés, parce qu'auprès d'eûx ne vit point la terre, ne vivent point les désirs et les fécondités

suscités par la matière, par ses formes et ses couleurs variées.

Et c'est surtout quand s'atténuent ces impressions-là, dans le portrait de Six, dans tel portrait de la sœur de l'artiste, dans les *Syndics,* que Rembrandt est largement émouvant. Mais rarement il montre ainsi de l'humanité vraisemblable, belle par elle-même, exprimant cette confiance de l'homme en soi, cette assurance qu'il peut être grand, fort et très noble sans s'entourer de décevantes chimères, qu'il peut être tel dans la saine lumière dont le baigne le ciel de son pays et sans se transporter dans le royaume des songes où il ne peut point agir. Cette vision simple, Rembrandt, qui l'avait eue dans sa jeunesse, ne l'a retrouvée qu'à la fin de sa carrière, lorsque, ruiné, il dut se séparer des richesses accumulées par lui, et revit les hommes sans ces parures, dans leur grandeur discrète, dans leur simple beauté, loin des étoffes d'or, des vêtements fabuleux de prophètes. Or, si Vermeer fut son élève, ce fut vers 1650, au temps de la splendeur du maître, au temps où tous les artifices enveloppaient d'un sourd mystère ce qu'il contemplait.

Et rien de tout cela ne se retrouve chez le peintre puissant, sain, ébloui, clair et ingénu de la *Laitière* et de la *Femme au collier de perles.*

Au surplus, en dépit de certaines analogies de facture constatées dans quelques œuvres, ce que

l'on sait de la vie de Vermeer rend très invraisemblable son passage dans l'atelier de Rembrandt. Bürger lui-même n'a pas toujours eu, à ce sujet, la même opinion. Il a cru que Vermeer avait été élève de Fabritius; et cette supposition s'appuyait sur un document curieux : les vers publiés après la mort de Fabritius par Arnold Bon qui, pleurant l'artiste prématurément disparu, citait Vermeer comme un talent formé par Fabritius. Immerzeel adoptait cette opinion. Seulement, Fabritius n'ayant été reçu comme maître qu'un an avant Vermeer, il n'est guère possible que celui-ci ait pu être le disciple de celui-là. L'hypothèse vraisemblable, c'est que Fabritius a été le compagnon, l'ami de Vermeer, qu'il a exercé sur sa jeunesse un certain ascendant, lui a donné des conseils, et qu'ainsi Vermeer ait indirectement et légèrement subi l'enseignement de Rembrandt dont Fabritius était si pénétré.

Henri Havard, dans son étude sur notre peintre, a indiqué les sérieuses raisons pour lesquelles il faudrait écarter l'hypothèse faisant de Vermeer un élève de Rembrandt. Lorsque cette hypothèse fut formulée par Bürger, celui-ci ne possédait point les documents d'état-civil que Havard, lui, retrouva. Or, de l'acte de naissance, où le frère, Reynier, ne signe même pas de son nom de famille, ce qui est un indice d'humilité, où les témoins sont de modestes commerçants, il résulte que Reynier et sa femme,

Le Gout du Vin.
Musée de Berlin.

Dyna Baltens, sont de condition humble. Vermeer est pauvre, c'est certain : lorsque, en 1653, à vingt et un ans, il est reçu maître, il n'a pas les moyens d'acquitter le droit de maîtrise qui ne s'élève pourtant qu'à six florins. Il verse — les registres de la Gilde en font foi, — 1 florin dix cents ; et ce n'est que trois ans plus tard, en 1656, qu'il paiera le reste.

Le très modeste montant des héritages dont Obreen a retrouvé la trace confirme cette pauvreté.

Il est pauvre. Et par conséquent, il est bien peu probable que ses parents aient pu l'envoyer à Amsterdam, chez Rembrandt. Or, en 1853, il se marie. Il se marie à Delft. Est-ce après ce mariage qu'il va quitter la ville ? C'est tout aussi impossible. Son acte de décès constate qu'il avait quitté le Marché où il habitait, comme Catherine Bolnes, au moment de son mariage, pour la Vieille Digue longue — l'Oude Langendyck voisin du Marché, voisin de la Vlamingstraat où la mère Dyna Baltens est morte en 1670 —, nous apprend qu'il laissait huit enfants, mineurs — il en avait eu dix — ce qui ne permet guère de supposer une vie vagabonde. Et cette fidélité à un quartier de Delft, ces paternités successives, d'autre part le témoignage d'Arnold Bon qui, en 1654, montre Vermeer à Delft, le fait de l'élection de Vermeer à la dignité de doyen dès 1662, une célébrité locale attestée par Dirk Van Bleyswyck qui cite, en 1667, Vermeer parmi les gloires de Delft, par Balthazar de Monconys qui, dans le *Journal des*

Voyages publié en 1665, raconte : « A Delft, je vis le peintre Vermeer qui n'avait point de ses ouvrages ; mais nous en vîmes chez un boulanger qu'on avait payé six cents livres quoiqu'il n'y eût qu'une figure »... — tout cela ne laisse guère de place pour un séjour à Amsterdam.

S'il ne fut point l'élève de Rembrandt, qui fut son maître ? Nous venons de voir que la première idée de Bürger : — Vermeer élève de Fabritius —, ne résiste pas à l'examen. Havard fait une autre supposition : à l'acte de naissance de Jan Vermeer figure, comme parrain, un Bramer, frère très probablement du peintre Léonard Bramer qui, à cette époque, vivait à Delft. Ce parrainage permet de supposer des relations d'amitié entre la famille Vermeer et la famille Bramer. Et il serait très vraisemblable que lorsque le jeune Vermeer, à quinze ans — il fallait six ans d'apprentissage et il était maître à vingt et un ans — dut choisir un maître, son père songeât tout naturellement à son ami Léonard Bramer.

Ce Léonard Bramer était un artiste de second plan, mais fort intéressant.

Né à Delft en 1596, il avait quitté cette ville en 1614, avait voyagé en France et séjourné à Rome où la rencontre d'Adam Elzheimer l'avait attiré, bien avant qu'il connût Rembrandt, vers les magies du clair obscur. Il était ensuite rentré en Hollande et avait été l'ami de Rembrandt puisque celui-ci a

peint son portrait. Mais si son art ressemblait à celui du maître des *Syndics*, cela était dû davantage à une communauté de goûts qu'à une influence. Et Bramer fut un peintre tout à fait intéressant et personnel dont les compositions baignées de lumière fantastique montrent des figures d'une grande noblesse.

Lorsque Vermeer commença son apprentissage en 1647, Bramer, âgé de cinquante et un ans, était revenu à Delft. Et tout, dans cette hypothèse de Vermeer élève de Léonard Bramer, est logique.

Mais ce problème, qui sera sans doute encore très discuté, ne présente, à nos yeux, que l'intérêt de la curiosité. Quel qu'ait été son maître, Vermeer de Delft ne ressemble à personne. Il est profondément différent de l'art hollandais de son temps, non seulement dans l'expression de ses œuvres, dans leur style, dans la vision, mais dans le métier. C'est une de ces personnalités passionnantes parce que, précisément, on ne découvre rien qui les ait guidées, en dehors de leur propre regard, de leur propre pensée.

LE MILIEU

L'art hollandais du XVIIe siècle a été étudié, analysé, caractérisé souvent par les historiens d'art les plus sagaces et les plus savants. Taine et Fromentin ont dit, de la merveilleuse école de peinture qui s'épanouit en même temps que les Provinces Unies conquéraient avec leur indépendance politique, avec la liberté de conscience, leur admirable prospérité commerciale, des choses définitives. Il serait prétentieux et puéril de tenter de recommencer l'étude épuisée par de tels maîtres. Ils ont montré comment cette peinture hollandaise du XVIIe siècle fut ce qu'elle devait être. Un peuple particulièrement attaché aux réalités par les luttes qu'il a dû leur livrer, par la lente et laborieuse appropriation d'un sol conquis sur la mer, à une nature qu'il aime d'autant plus qu'il a dû, en quelque sorte, participer à sa création ; un peuple qui n'a pas eu le temps de rêver et qui, au prix d'une énergie allant jusqu'à l'héroïsme, s'est détaché d'une religion dont les symboles étaient pour lui trop abstraits, un peuple qui comptait des savants hardiment investigateurs, un peuple enfin qui récoltait avec joie, mais avec une sagesse prudente les fruits d'une activité formidable appliquée au commerce des productions de la



Dame et Servante.
Collection James Simon, Berlin.

terre, ce peuple auquel des convoitises étrangères, d'autant plus obstinées qu'elles avaient pour cause des compétitions d'ordre économique, imposaient une inlassable vigilance, ce peuple devait avoir un art attaché aux réalités immédiates.

On a reproché souvent, à ce peuple, d'avoir insuffisamment compris et admiré Rembrandt. Et l'on a tort de lui faire ce reproche. Sans vouloir, en aucune façon, tenter de diminuer le génie de Rembrandt, on comprend que les Hollandais du temps des frères De Wit, du temps des guerres navales avec l'Angleterre, du temps où les querelles religieuses prolongeaient encore la résistance de vieilles incertitudes, — on comprend que les Hollandais de ce temps-là, pour qui la contemplation de l'œuvre d'art n'était qu'un bref repos dans l'action et dans la discussion vigilante, n'aient pas compris, n'aient pas voulu comprendre Rembrandt, génie exceptionnel, imagination somptueuse mais fantastique, attachée tantôt aux symboles d'un passé auquel on venait de s'arracher au prix de tant de douleurs, tantôt à une vision transposée des réalités du présent auxquelles il donnait un accent fabuleux. Les Hollandais en train d'édifier leur pays, les Hollandais en train de combattre les flottes anglaise et espagnole, les Hollandais en train de s'organiser une religion conforme à leurs mœurs, à leurs aspirations, ne pouvaient longtemps s'attarder aux rêves prodigieux du magicien de la Jodenbreestraat.

Enfin et surtout, les Hollandais qui avaient besoin d'une énergie sans défaillance, chez qui le moindre fléchissement de la volonté, de la pensée virile, du jugement sûr et clair, pouvait provoquer d'irrémédiables désastres, devaient craindre un peu l'expression d'inquiétude, de confuse angoisse dégagée par les compositions de Rembrandt. Plus ils avaient de sensibilité, plus ils étaient accessibles à l'intense émotion, à la majestueuse grandeur de cet art, et plus ils devaient éprouver le besoin de s'en détourner. Ils devaient démêler le danger contenu dans cette vision fabuleuse, dans cette étrange lumière de mystère, où brillent de lointains éclairs de drame inexpliqué, d'inéluctable cataclysme, dans cette tristesse de la beauté, mêlée d'anxiété, dans cette âcreté de saveur ne laissant aucune volupté intacte, même celle de la femme, et ainsi décourageant l'effort.

Ils avaient besoin de voir clair, très clair et très vrai, de dissiper toutes les obscurités et tous les doutes, de percevoir nettement des buts. Il leur fallait beaucoup de vaillance.

Pour en avoir, ils ne pouvaient cultiver le doute. Pour en avoir, ils devaient croire en ce qu'ils conquéraient, ils devaient croire au prix de leurs efforts, de leur sacrifice. Ils devaient aimer la vie, ils devaient exalter ses douceurs, ses joies, ses fiertés, ses enthousiasmes. Pour être vaillants, pour être forts, ils devaient désirer, ils devaient avoir une foi. Cette

foi, en cette heure-là, en cette heure où les événements venaient d'ébranler les croyances anciennes, ne pouvait être que la foi de l'homme en soi, en l'action, en la nature. Il leur fallait un art optimiste, simple et fort.

Cet art optimiste ils l'eurent; mais comme tout ce qui est uniquement savoureux, il fut un peu grossier. Si parfois, dans ce que Taine appelle la peinture publique, dans les toiles de Rembrandt, de Frans Hals, de Bol, de Ravenstein, de Van der Helst et d'autres, groupant les portraits de citoyens investis d'un mandat, s'exprime une grandeur et un peu d'héroïsme, dans les tableaux de chevalet les artistes ne s'appliquent guère qu'à donner un vêtement de couleur chatoyante aux plus menues réalités, à les peindre avec une sorte de gourmandise rude, à inspirer devant la vie un appétit, des convoitises. La plupart des petits maîtres hollandais ne font point autre chose.

« La peinture hollandaise, constate Fromentin, ne fut et ne pouvait être que le portrait de la Hollande, son image extérieure, fidèle, exacte, complète, ressemblante, sans nul embellissement. Les portraits des hommes et des lieux, des mœurs bourgeoises, des places, des rues, des campagnes, de la mer et du ciel, tel devait être, reduit à ses éléments primitifs, le programme suivi par l'école hollandaise, et tel il fut depuis le premier jour jusqu'à son déclin. »

Taine, qui caractérise l'art hollandais en les

mêmes termes à peu près, ajoute : « Parmi tous ces peintres, deux seulement, Ruysdael par une finesse d'âme et une supériorité d'éducation singulières, Rembrandt surtout, par une structure d'œil particulière et une sauvagerie extraordinaire de génie, ont poussé au delà de leur nation et de leur siècle, jusqu'aux instincts communs qui relient les races germaniques et conduisent aux sentiments modernes. »

Fromentin, je l'ai dit, ne cite pas le nom de Vermeer de Delft. Il écrivait en 1875. Taine, en 1865, cite ce nom, mais il écrit à une heure où l'on ne connaît, de façon certaine, presque rien du maître de Delft sur lequel l'année suivante, seulement, Bürger va attirer l'attention. Si Taine l'avait mieux connu, sans doute il eût placé Vermeer à côté des deux artistes dont il démêle la vision supérieure à celle de leur milieu et de leur temps.

Si la personnalité de Rembrandt se particularise de façon évidente, impérieuse, dans l'école hollandaise, au point de n'avoir rien de commun avec elle, de n'avoir même rien de commun non plus avec l'esprit et les préoccupations de la nation et d'être par elle méconnue pour des raisons compréhensibles que nous avons indiquées, Vermeer, lui, est supérieur d'une autre façon : il est supérieur aux peintres de son temps en leur ressemblant, il est supérieur à son pays en appartenant bien à ce pays ; il se particularise uniquement par le grandissement que son art fait subir à ce qui l'entoure. Il peint les



JEUNE FILLE ENDORMIE.
Ancienne Collection R. Kann, Paris.

choses les plus ordinaires, les mêmes choses que Pieter de Hooch, Terburch, Nicolas Maes ou Metsu, les mêmes choses que Berckheyde ; il ne regarde que la vie familière, comme Ostade, Brouwer ou Jan Steen. Et il ne ressemble à aucun d'entre eux. Il ne ressemble pas à Rembrandt qui pense en regardant en lui-même ; et il ne ressemble à aucun de tous ces peintres pittoresques et charmants, qui regardent autour d'eux sans penser. C'est qu'il est le premier peintre qui pense en regardant autour de lui, de même qu'entre Rembrandt peignant ce qu'on ne voit pas, et les autres peignant exclusivement et intégralement ce que l'on voit, il est seul à grandir, à transfigurer les réalités visibles en leur gardant leur vraisemblance. Ces autres se sont amusés de la couleur et du mouvement. Ils ont été exclusivement des réalistes, au point que parfois, si accessible que l'on soit aux caresses de la peinture, on peut se demander s'il y a autre chose que de ces caresses violentes, brutalement sensuelles, s'il y a de l'art dans certains tableaux de tels de ces petits maîtres comme Ostade ou Brouwer. Et l'on se dit que si Rembrandt était trop loin de l'action énergique, de la pensée claire et confiante des Hollandais de son temps, ceux-ci méritaient pourtant un art plus élevé que celui de pure, d'immédiate et étroite objectivité, cultivé par tant de peintres. L'intelligence pratique mais ouverte, l'âme fière des hommes qui venaient de conquérir la liberté

de conscience et la liberté politique, qui venaient de se grandir au prix de tant de patience et d'héroïsme, qui, avec une inlassable ténacité, exploraient le monde, qui, dans la richesse, demeuraient respectueux de la science, aimaient avec orgueil leurs universités peuplées de savants illustres, cette intelligence, cette âme-la devaient aspirer à un peu de noblesse ; et si, volontiers, elles s'abandonnaient au besoin de grosse joie reposante dans les kermesses et les beuveries, de calme jouissance dans la tiédeur de la vie amoureuse et de la gourmande vie familiale, elles étaient capables de percevoir et de désirer autre chose, autre chose qui les transportât au delà d'elles-mêmes sans cependant trop s'éloigner d'elles.

Et c'est cela que Vermeer de Delft va tenter de leur donner.

Rembrandt et ses imitateurs vivaient dans le rêve. Les autres peintres hollandais le proscrivaient complètement : ils reproduisaient fidèlement, renonçant à la tâche de créer de la beauté. Entre ces deux conceptions Vermeer trouvera une orientation, et, tout seul en son temps et en son milieu, il y maintiendra son art.

LES ŒUVRES

Pour étudier cet art, il faut se borner à n'en considérer que les œuvres dont l'authenticité n'est plus contestée. A l'heure présente, on n'en compte point quarante. Et elles sont disséminées aux quatre coins du monde.

On a, depuis les recherches de Bürger, beaucoup discuté autour de certains tableaux. Bürger lui-même, dans la généreuse passion avec laquelle il avait entrepris la tâche de ressusciter un grand artiste, s'était laissé entraîner par le désir de reconstituer le plus complètement possible la personnalité de celui qu'il appelait le Sphinx. Et il lui a attribué, dans le travail qu'il donna en 1866 à la *Gazette des Beaux-Arts*, soixante-seize tableaux. Quelques années plus tard, Havard, complétant les recherches de Bürger, réduisit à cinquante-six le nombre des œuvres attribuées à Vermeer, en tenant compte de certains tableaux dont la trace est demeurée dans des catalogues de ventes publiques, mais dont on ignore le sort, et qui, peut-être, étaient faussement attribuées au peintre de Delft. Aujourd'hui on a définitivement revisé certaines attributions de Bürger et de Havard, notamment en ce qui concerne de petits paysages qui n'étaient évidemment pas de notre peintre, mais de son homonyme de Haarlem.

Et l'on s'en tient aux œuvres admises par MM. Bredius et Hofstede de Groot. A leur liste, certains ajoutent le portrait d'homme identifié en 1905 par M. A.-J. Wauters, nous verrons dans quelles conditions. Mais cette liste demeure ouverte. Il y a quelques mois, on y inscrivait encore une étude de jeune femme découverte, par M. Bredius, à Bruxelles, chez le Jonkheer de Grez. Et l'on fera, certes, d'autres découvertes encore, puisque, au cours de deux siècles d'obscurité, tant de changements d'attribution ont frustré Vermeer de son bien et puisque, en le seul catalogue de la vente de 1696, figurent des tableaux jusqu'ici point retrouvés.

Cette vente de 1696 à Amsterdam n'était point, comme on l'avait supposé d'abord, la vente mortuaire du maître. C'était une vente de tableaux de divers peintres ; Vermeer, à ce moment, s'était éteint depuis vingt et un ans. Et l'on suppose aujourd'hui qu'il s'agissait de la vente après décès du vieux Vermeer de Haarlem, mort en 1691, et qui, en même temps que peintre, était marchand de tableaux.

Le catalogue de cette vente comptait plus de cent numéros. Et parmi cette centaine de tableaux, il y en avait vingt et un de Vermeer de Delft.

En voici la liste, avec les prix atteints par chacun d'eux, prix ridiculement modestes si l'on se rappelle ceux obtenus à cette époque par des peintres très inférieurs à Vermeer. Mais il y a vingt ans que l'ar-



La Liseuse.
Rijksmuseum, Amsterdam.

tiste, qui avait connu la vogue, a disparu, et nous touchons à l'heure où le goût hollandais va s'altérer.

On vend à Amsterdam, en 1696 :

1. — *Une Jeune femme qui pèse de l'or dans une petite cassette*, pour 155 florins ;
2. — *Une Laitière,* pour 175 florins ;
3. — *Le Portrait du peintre, dans une chambre,* pour 45 florins ;
4. — *Une Jeune femme jouant de la guitare,* pour 70 florins ;
5. — *Un Seigneur dans une chambre*, pour 95 florins ;
6. — *Une Jeune femme au clavecin, avec un monsieur qui l'écoute,* pour 30 florins ;
7. — *Une Jeune femme prenant une lettre d'une servante,* pour 70 florins ;
8. — *Une Servante ivre, dormant sur une table,* pour 62 florins ;
9. — *Une Société joyeuse dans une chambre*, pour 73 florins ;
10. — *Un Monsieur et une jeune femme faisant de la musique*, pour 81 florins ;
11. — *Un Soldat avec une fillette qui rit,* pour 44 florins ;
12. — *Une Jeune Dentellière,* pour 28 florins ;
13. — *Vue de Delft*, pour 200 florins ;
14. — *Maison à Delft*, pour 72 florins ;
15. — *Vue de quelques maisons,* pour 48 florins ;
16. — *Jeune femme écrivant,* pour 63 florins ;
17. — *Jeune femme qui se pare,* pour 30 florins ;

18. — *Jeune femme au clavecin*, pour 42 florins ;
19. — *Un portrait en costume antique,* pour 36 florins ;
20 et 21. — *Deux pendants,* pour 34 florins.

Le plus grand nombre d'entre ces tableaux semblent être aujourd'hui retrouvés. La *Laitière*, et selon toutes les probabilités celle qui fut longtemps dans la Collection Six, fut adjugée au prix de 320 florins dans une vente en Hollande en 1701 et que l'État néerlandais vient d'acheter pour le Rijksmuseum, aux héritiers Six, avec trente-huit autres toiles pour 751,500 florins, somme qui a permis d'évaluer la *Laitière* à 400,000 ou 500,000 florins. Cette *Laitière* avait atteint 320 florins en 1701, 126 en 1719 à la vente Van Hoeck, 560 à la vente Neuville en 1765, 1,550 à la vente Jacob de Bruyn, en 1798, 2,115 à la vente Muilman, en 1813.

La *Jeune femme jouant de la guitare* est le tableau actuellement chez M. Johnston, à Philadelphie, après avoir appartenu à la Collection Cremer, à Bruxelles et à la Collection H. Bischoffsheim, à Londres.

La *Jeune femme au clavecin avec un monsieur qui l'écoute* est sans doute le tableau tant admiré au Château de Windsor, dont il constitue un des trésors : *la Leçon de musique.* Il fut vendu à Amsterdam à la vente Roos, en 1820, pour 340 florins.

La *Jeune femme prenant une lettre d'une servante* est au Rijksmuseum d'Amsterdam, avec ce titre : *la Lettre.* Il a été payé 45,000 florins à M. Messcher



Jeune fille.
Collection du Jhr De Grez, Bruxelles.

Van Vollenhoven, par l'État, avec l'intervention de la Société Rembrandt et de M. Van Lennep.

La *Servante ivre dormant sur une table* doit être, selon toute vraisemblance, le tableau qui appartint jusqu'en ces derniers temps à la Collection Kahn, à Paris, et dont l'authenticité ne peut faire de doute. Bürger posséda un autre tableau : une servante dormant dans une cuisine, en lequel il croyait reconnaître l'œuvre vendue en 1696. La figure n'y est point appuyée sur une table. Et dans cette toile, actuellement dans la Collection Weidener, à Philadelphie, on ne retrouve pas les qualités de Vermeer.

Un Monsieur et une jeune femme faisant de la musique, n'est-ce pas la *Leçon de chant* de la collection Frick, de Pittsburg ?

Un Soldat avec une fillette qui rit, c'est le tableau de Mme Joseph, de Londres.

La *Jeune Dentellière*, c'est le petit chef-d'œuvre du Louvre, vendu 84 francs à la vente Muilman, en 1813 ; 501 en 1817 à la vente Lapeyrière ; 265 florins à la vente Nagel, en 1851, et acquis de M. Blockhuyzen, de Rotterdam, pour 1,270 francs, en 1870.

La *Vue de Delft,* s'il n'y avait point une réplique, est le tableau du Musée de La Haye, qui fut payé 2900 florins à la vente Stinstra, en 1822.

La *Maison à Delft*, c'est la *Ruelle* de la Collection Six.

La *Jeune femme écrivant* est sans doute le tableau

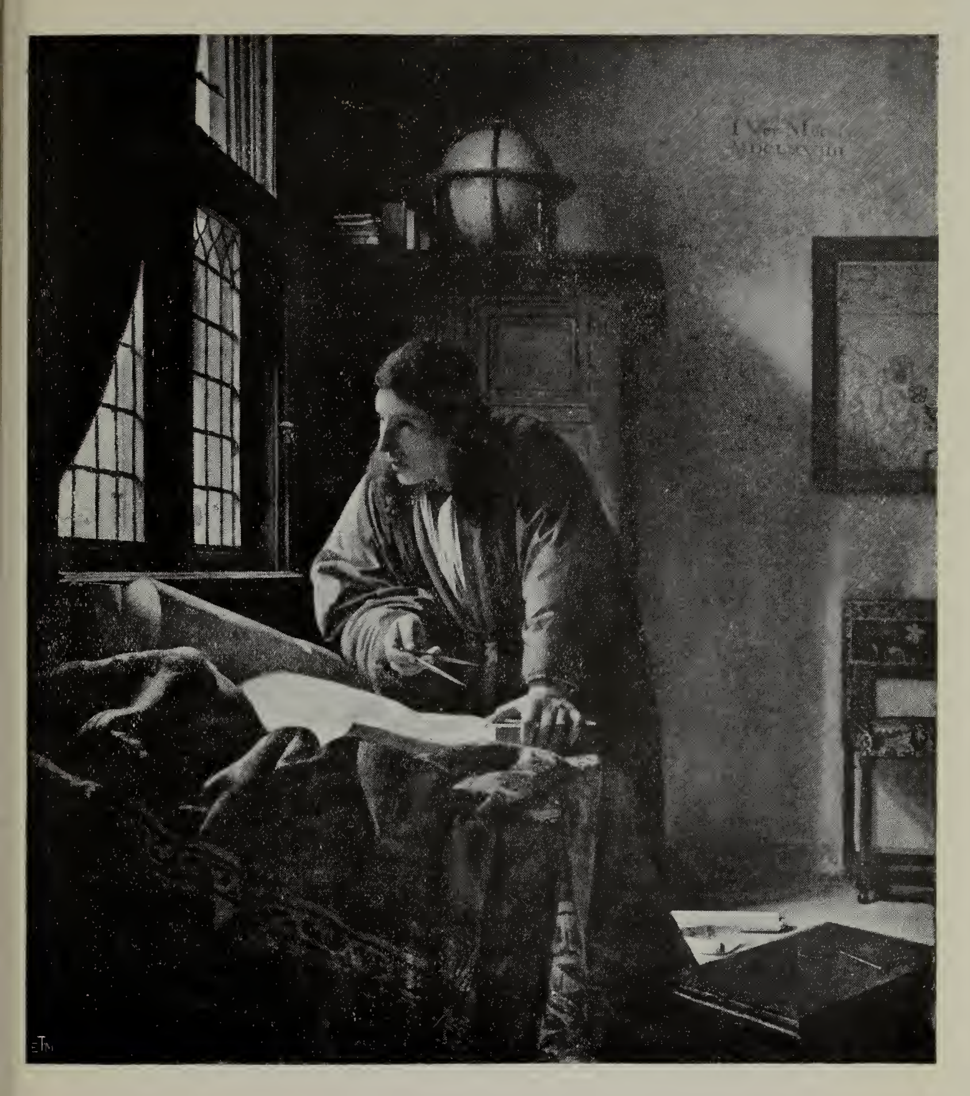
de la Collection Beit, de Londres, qui figura à la vente Hèris, à Bruxelles, en 1857.

La *Jeune femme qui se pare*, c'est le *Collier de perles* du Musée de Berlin.

La *Jeune femme au clavecin* est le tableau de la National Gallery ou celui de la Collection Beit, ou celui encore de la Collection Salting.

On suppose que le portrait en costume antique est le portrait de jeune fille du Musée de La Haye, qui appartint à la Collection Des Tombes après avoir été adjugé en vente publique, à La Haye, pour 2 florins 30 cents. De cette œuvre d'un prix aujourd'hui inestimable, deux répliques furent autrefois vendues pour 36 et 17 florins. L'une d'elles seulement nous est connue : elle est à Bruxelles, dans la Collection du duc d'Arenberg. Ce n'est point tout à fait une réplique, mais une interprétation du même modèle, ou d'un modèle qui lui ressemble. Peut-être sont-ce les portraits de deux filles du peintre ?

Enfin, du fait que, en 1720, à la vente Hendrik Borgh, on vendit, pour 160 florins, un *Astrologue* et le pendant, et que deux astrologues et un pendant sont adjugés à la vente Neyman, en 1797, pour 270 et 132 florins, on peut déduire que les pendants de la vente de 1696 sont ou les deux *Géographes* appartenant aujourd'hui, l'un au Musée de Francfort, l'autre à M. Du Bus de Gisegnies, à Bruxelles, ou l'un de ceux-ci et l'*Astronome* de la collection de M. Alphonse de Rothschild.



LE GÉOGRAPHE.
Institut.Städel, Francfort s/M.

Bürger crut, pendant longtemps, avoir retrouvé le portrait du peintre. Il n'affirmait point : il supposait qu'un tableau qu'il possédait était celui de la vente d'Amsterdam. Et il le reproduisit dans la *Gazette de Beaux-Arts*, en 1866, tout en constatant qu'il avait été attribué à Pieter de Hooch, puis à Coedyck. Et il semble avoir lui-même renoncé à son hypothèse que tout le monde a, par la suite, abandonnée.

Sur les vingt et un tableaux de Vermeer vendus en 1696, on peut donc en avoir retrouvé seize. Qu'est devenue la *Jeune fille pesant de l'or*, qui reparaît dans une vente en 1701, que Bürger croyait avoir retrouvée et qu'il appelle la *Peseuse d'or*, comme il parle d'une *Peseuse de perles*, signée, dit-il, et apparterant à la Collection Lapeyrière ? Là encore, Bürger s'illusionnait-il ? Que sont devenus le portrait de l'artiste, le *Seigneur dans une chambre*, la *Vue de quelques maisons ?* On ne le sait. La *Société joyeuse*, est-ce la *Courtisane ?* C'est peu probable. Un tableau de telles dimensions — il a 1 mètre 43 sur 1 mètre 30, alors que la plupart des Vermeer ne mesurent qu'environ cinquante centimètres sur quarante —, n'eût pas été vendu pour 73 florins. Est-ce le tableau de Brunswick ? Ou bien cette *Société joyeuse* est-elle perdue ? D'autres tableaux ont d'ailleurs été signalés à certains moments qui ont depuis disparu, notamment cette *Dévideuse* dont il est question en 1865 entre Bürger et un connaisseur anglais, qui était

alors en Angleterre, et dont on n'a plus, depuis, retrouvé la trace.

Combien d'œuvres gisent encore obscurément dans quelque maison dont les hôtes ignorent la valeur de leur trésor, ignorent peut-être jusqu'au nom de l'artiste ? Combien ont été détruites ? Vermeer, sans doute, eut, de son vivant, une notoriété, et vendit certaines toiles 300 florins ; mais outre qu'il mourut trop jeune pour que cette notoriété eût le temps de s'étendre, il y a lieu de supposer que les difficultés de l'existence l'obligèrent à déprécier ses travaux en les vendant à des prix modestes, pressé qu'il était par des besoins d'argent. On sait maintenant qu'il recueillit de petits héritages ; mais il avait dix enfants, à quarante-cinq ans. Et si M. de Monconys a rencontré ce boulanger de Delft qui avait payé six cents florins un tableau de son grand concitoyen, il s'agit, hélas ! très probablement de ce boulanger avec lequel la veuve du peintre eut des démêlés, parce qu'il détenait deux tableaux en garantie d'une dette de six cents florins pour fourniture de pain, tableaux qu'il s'était engagé à restituer contre le paiement de cette dette à raison de cinquante florins par an ! Un père de famille qui ne parvient point à payer son boulanger, une veuve héritant d'une situation obérée, recueillant, elle aussi, plus tard, quelques petites successions, mais ayant la charge de huit enfants mineurs, ne purent point attendre, pour vendre des tableaux, les offres bril-

lantes. Et beaucoup d'années s'écoulent avant que l'on reconnaisse une valeur aux œuvres d'art abandonnées à de trop bas prix. En 1719, alors qu'on adjugeait la *Laitière* à 126 florins, on vendait un Gérard Dou 6,000 florins ! Il ne serait pas surprenant que des œuvres aussi peu cotées n'eussent point été jugées dignes d'être jalousement gardées, préservées de la destruction, et que, au cours de ces longues années d'oubli, un certain nombre d'entre elles fussent définitivement perdues.

Il est cependant à peu près certain que l'on en retrouvera encore. En ces dernières années, les recherches des historiens d'art, les investigations des experts, en ont révélé plusieurs. Et le nombre grandit de celles que l'on connaît aujourd'hui et qui n'étaient point au catalogue de 1696, depuis la *Toilette de Diane* du Musée de La Haye, jusqu'à la petite étude récemment identifiée par M. Bredius dans la Collection du Jonkheer De Grez.

Ne figuraient point à la vente d'Amsterdam :

Le *Nouveau Testament,* du Musée de La Haye, signalé par Havard dans des ventes en Hollande, en 1699, en 1718 et en 1735, et retrouvé par M. Bredius ;

La *Toilette de Diane* que nous venons de citer, qui fut vendue à la vente Goldschmidt, à Paris, en 1876, comme étant de Nicolas Maes, pour 4,725 francs, que M. de Stuers, le premier, attribua à Vermeer de Delft, qui fut d'abord catalogué Vermeer

d'Utrecht au Mauritshuis et est aujourd'hui restituee à notre peintre ;

La *Liseuse* du Rijksmuseum, qui la tient de la Collection Vander Hoop ; elle avait été vendue 200 francs à Paris en 1809 ; 1,060 francs à la vente Lapeyrière en 1825; 882 florins en 1839 ;

L'*Atelier du peintre*, découvert par Waagen et Bürger dans la Collection Czernin, à Vienne, où on l'attribuait à Pieter de Hooch ;

La *Maîtresse et la servante*, qui appartint à Lebrun, fut dans la collection Dufour, à Marseille, après avoir été vendue 600 francs en 1809, et 405 francs en 1837, et qui appartient aujourd'hui à M. James Simon, à Berlin;

Le *Goût du vin*, du Musée de Berlin ;

Le *Verre de vin*, ou la *Coquette* du Musée de Brunswick ;

Le *Christ chez Marie et Marthe*, de la Collection Coats, au château de Skalmorlie, en Ecosse ;

La *Femme au clavecin*, de la Collection Beit, à Londres, et celle de la Collection Salting, en supposant que celle de la National Gallery soit le tableau de la vente de 1696 ;

La *Femme au broc*, du Métropolitan Museum de New-York ; sous le titre *l'Aiguière* fut de la collection de lord Powerscourt, puis de la Collection Marquand, à New-York ;

Le *Trio musical*, du Gardners Museum de Boston ;



La Leçon de Musique.
Château de Windsor.

La *Femme lisant à la fenêtre*, du Musée de Dresde, vendue à Paris en 1742, attribuée à Rembrandt, et, jusqu'en 1862, à Pieter de Hooch ;

La *Courtisane* qui, nous l'avons dit, est peut-être la *Société joyeuse dans une chambre,* et fut acquise en 1741 de la Collection Wallenstein ;

Le portrait de jeune fille de la Galerie d'Arenberg, à Bruxelles ;

Le grand portrait de femme de Buda-Pesth ;

L'étude de la Collection du Jonkheer De Grez, à Bruxelles ;

Le portrait d'homme du Musée de Bruxelles attribué à Vermeer, en 1905, par M. A.-J. Wauters, et dont M. Bredius conteste l'authenticité.

Enfin, l'un des deux *Géographes* du Musée de Francfort et de M. Du Bus de Gisegnies, en admettant cette supposition, encore incertaine, que les deux « pendants » vendus en 1696 fussent un de ces tableaux et l'*Astronome* de M. de Rothschild.

Il faut signaler également la *Leçon,* tableau de la National Gallery attribué à Vermeer, sans que rien ait jusqu'à présent confirmé de façon décisive une impression d'ailleurs de plus en plus générale.

Tel est le bilan actuel des certitudes et des suppositions. Il faut y ajouter quelques dates : celle de 1656 relevée sur la *Courtisane* de Dresde; celle de 1668, sur le *Géographe* de Francfort ; celle-ci, incomplète : 165.. découverte sur la *Toilette de Diane*, à côté du monogramme N. M. (Nicolas Maes),

reconnu faux et que l'on suppose avoir été superposé à celui de Vermeer.

Pour dresser ce bilan, je m'en suis rapporté, car je n'ai rien découvert, aux travaux de Bürger, de Havard, de M. Bredius. Et, négligeant la *Leçon* de la National Gallery et deux ou trois tableaux de collections particulières attribués à Vermeer, mais dont l'authenticité est contestée, — le curieux portrait de jeune homme de la Collection Weidener, de Philadelphie, par exemple, — je m'en réfère à la liste admise par M. Hofstede de Groot dans son récent ouvrage. Il attribue définitivement à Vermeer trente-quatre tableaux : les quatre du Rijksmuseum et de la Galerie Six, à Amsterdam; les quatre du Musée de La Haye; les deux de Berlin; les deux de Dresde; celui de Brunswick; celui de Francfort; celui de Pétersbourg actuellement chez M. Simon, à Berlin; celui de la Galerie Czernin, à Vienne; celui de Buda-Pesth; celui du Louvre; celui de la Collection Kahn; celui de la Collection de Rothschild; celui de la Galerie d'Arenberg; celui du Jonkheer De Grez; celui de M. Du Bus de Gisegnies; celui de la National Gallery; les deux de la Collection Beit, celui de la Collection Salting et celui de la Collection Joseph, à Londres; celui du château de Windsor; celui du château de Skalmorlie; les quatre du Métropolitan Museum, du Musée de Boston, des Collections Frick et Johnson, en Amérique.

A cette liste, il faut, je crois, ajouter le portrait

du Musée de Bruxelles, parce que les arguments fournis par M. A.-J. Wauters nous paraissent très sérieux. Voici ce que disait M. Wauters dans le *Burlington Magazine* de décembre 1905 (1) :

Il rappelait d'abord l'histoire de ce tableau acheté par le Musée de Bruxelles, à Paris, en 1900, pour la somme de 19,500 francs ; l'œuvre avait appartenu aux Collections anglaises Norton et Humphrey Ward, puis à la Collection Otlet à Bruxelles. Smith l'avait cataloguée sous le nom de Rembrandt. Elle avait porté cette signature et la date 1644, date et signature reconnues fausses et enlevées. Elle avait pourtant figuré encore comme étant de Rembrandt à l'exposition de la Royal Academy, en 1888. Plus tard, elle avait été attribuée à Nicolas Maes et vendue sous ce nom à Paris. Mais la Commission du Musée de Bruxelles, après avoir comparé ce portrait à celui de la National Gallery, avait reconnu qu'il ne pouvait être de Maes, et l'avait classé parmi les œuvres anonymes. Enfin, un membre de la commission, M. Ch.-L. Cardon, ayant un jour, devant ce tableau, prononcé le nom de Vermeer, M. A.-J. Wauters avait été très frappé, surtout par la facture des chairs, aux petits points roses empâtés, aux ombres bleutées.

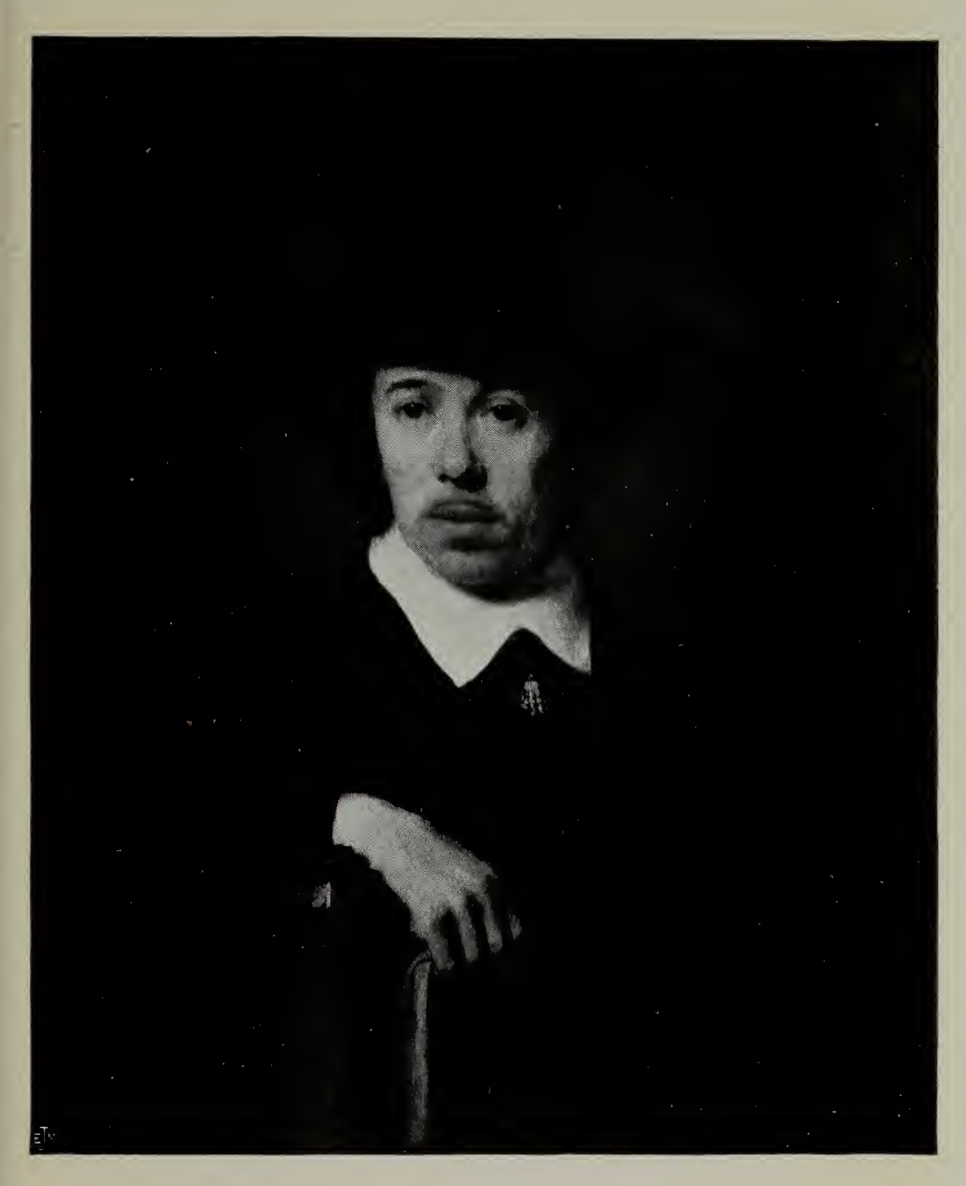
M. Wauters alla revoir les Vermeer de Hollande, d'Allemagne, de Londres et de Paris. Il

(1) Le même article dans l'*Art moderne*, le même mois.

retrouva, dans l'homme d'un des tableaux de Berlin, dans la *Lettre* de Dresde, les mêmes empâtements lumineux, dans les noirs d'autres tableaux une analogie saisissante avec les noirs veloutés du portrait de Bruxelles. D'autre part, M. Verlant, directeur des Beaux-Arts de Belgique, constata une grande ressemblance de peinture et de coloris entre ce portrait et celui de Buda-Pesth. Et cette impression fut confirmée par M. Heseltine, membre de la Commission de la National Gallery.

Mais voici l'argument principal de M. A.-J. Wauters :

« Enfin, nous devons appeler aussi l'attention sur la chaise sur laquelle est assis le personnage, chaise dont le dossier est surmonté de têtes de lion en chêne sculpté. Ici encore, Vermeer se signale par sa technique si personnelle, ses petites touches de rehaut dans les clairs de façon à fixer la lumière. Or cette chaise, d'une forme particulière et dont le modèle meublait, sans aucun doute, son atelier, nous la retrouvons, absolument semblable, avec ses têtes de lion sculptées, dans plusieurs autres de ses tableaux : dans la *Femme lisant* du Rijksmuseum d'Amsterdam, dans la *Liseuse* du Musée de Dresde, dans le *Soldat et la Rieuse* de la Collection Joseph de Londres, dans la *Cuisinière endormie* de la Collection Kahn, à Paris, dans l'intérieur du Musée de Berlin où elle est reproduite à deux exemplaires dont l'un joue un rôle capital dans la composition,



Le portrait du Musée de Bruxelles.

montrant tout l'échafaudage de sa construction, laquelle authentique du même coup la chaise du tableau de la National Gallery. »

M. Wauters ajoute que ce modèle de chaise se retrouve dans quelques intérieurs hollandais, mais n'est chez aucun peintre ayant avec Vermeer des points de contact comme Pieter de Hooch et Nicolas Maes. Il conclut donc formellement à l'attribution à Vermeer de Delft de ce très beau portrait.

M. Bredius, le savant conservateur du Musée de La Haye n'est pas du même avis. Un critique d'art de Bruxelles, M. Maurice Saey, ayant conçu des doutes sur l'attribution donnée par M. Wauters, et ayant écrit à M. Bredius, celui-ci déclara formellement que le portrait n'était point de Vermeer, que les arguments de M. Wauters n'étaient pas décisifs, et que l'œuvre était de Jan Victoors, élève de Rembrandt. Dans la dernière édition du catalogue du Musée de Bruxelles, M. Wauters constate que M. Bredius a pourtant abandonné l'attribution à Jan Victoors.

Pour notre part, et sans nous aventurer dans des affirmations que tant de pratiques malheureuses, de substitutions de signatures opérées par de malhonnêtes spéculateurs, ont rendu hasardées, nous avons bien, devant le portrait de Bruxelles, l'impression de nous trouver devant une œuvre de l'artiste que nous admirons avec ferveur. Cette impression nous est fournie par les particularités de facture,

par la puissance d'expression dans la simplicité, par un air de parenté entre cette figure et celles de l'homme du tableau de Windsor, de l'homme du *Goût du vin,* par la magie de lumière sans artifice, par tous les caractères qui sont de Vermeer seul et que nous allons tenter d'analyser dans les trente-quatre œuvres énumérées plus haut.

Je veux pourtant, avant de commencer cette analyse, signaler encore un très beau tableau qui sera, j'en suis convaincu, curieusement étudié. Il fait partie de la collection de M. Michel Van Gelder, un Hollandais habitant Uccle près de Bruxelles. Il s'agit d'une Vue de Delft, à peu près identique à celle de La Haye, mais de dimensions plus restreintes. On verra, par la photographie, qu'à ce tableau manque la partie gauche de celui de La Haye; on constatera aussi que les figures du premier plan ne sont point à la même place, sont autrement groupées, que le ciel n'est point le même dans les deux toiles.

J'ai vu le tableau de M. Van Gelder tout récemment, au moment où je corrigeais déjà les épreuves de ce livre. Je ne suis point un expert et je me garderai bien de me supposer une autorité suffisante pour rien affirmer. J'ai même hésité avant de me décider à parler de ce tableau. Mais depuis que je l'ai vu, je me demande vainement par qui, s'il n'est pas de la main de Vermeer, il aurait pu être peint, qui aurait pu, à ce point, imiter la facture du maître.



Vue de Delft.
Musée de La Haye.

Je sais que Bürger signale l'existence d'une copie de la *Vue de Delft* exécutée par un peintre hollandais, au commencement du XIXe siècle. Mais il ne s'agit point ici d'une copie, puisqu'il y a différence dans la composition. Et qui donc aurait pu imiter en modifiant avec cette habileté, peindre ce ciel merveilleux de fraîcheur, ces coins de toits lumineux dans cette matière onctueuse, donner cette impression d'éblouissement, de lumière vivante, que seul Vermeer donna? Le tableau de M. Van Gelder a moins de style que celui de La Haye; la facture n'en est pas aussi serrée, aussi définitive; les bouquets d'arbres sont d'un vert moins bleuté, moins savoureux que dans le tableau de La Haye dont le temps a davantage patiné les couleurs. On peut se demander, devant cette peinture demeurée très fraîche, quoique légèrement fendillée, si l'on ne se trouve pas devant un travail préparatoire du tableau de La Haye, devant une étude, ou une des études d'après lesquelles la *Vue de Delft*, plus étudiée dans les lignes, plus concentrée dans le style, et plus atténuée dans la couleur, aurait été exécutée ?

Je le répète : je ne suis pas un expert. Je n'affirme rien. J'ai été frappé par la beauté de cette toile, d'autant plus frappé que mon admiration pour Vermeer se passionne devant le mystère entourant encore son œuvre et sa vie. Et je signale

le cas à de plus autorisés que moi, en faisant part, modestement, de mon impression.

J'ajoute que M. Van Gelder ne connaît rien de l'histoire du tableau qu'il possède.



Le tableau de la Collection M. Van Gelder.

UN ART EXCEPTIONNEL

Il est difficile, sinon impossible, de classer dans un ordre chronologique précis les œuvres de Vermeer. Les dates certaines sont rares : 1656 pour la *Courtisane*; 165.., donc avant 1660, pour la *Toilette de Diane*, si ce millésime fut tracé par le peintre ; 1668 pour le *Géographe* de Francfort. De rapprochements logiques, M. W. Martin conclut avec vraisemblance que le *Christ chez Marthe et Marie*, par le sujet, par la composition, par les dimensions, doit être de la même époque que la *Courtisane* et *Diane*. Et que les autres œuvres, celles où des figures vivent dans un intérieur, sont postérieures, ce que semble confirmer la date du *Géographe*.

Le certain est que la *Courtisane* est une des premières œuvres du peintre. En 1656, il a vingt-quatre ans ; il est maître depuis trois ans. Sa personnalité n'est point encore dégagée. Et, en dépit des enthousiasmes généralement manifestés devant la *Courtisane*, malgré l'admiration profonde que j'éprouve pour Vermeer, à mon sens, l'un des plus grands peintres, l'un des plus délicieux artistes du monde, si je trouve en germe, dans cette *Courtisane*, les merveilleuses qualités de technique qui, plus

tard, dérouteront l'analyse, je ne sens rien de l'âme claire, de la sensibilité délicate, de la vision particulière, si exceptionnellement ample, noble et pure qui va distinguer Vermeer de toute son époque.

La *Courtisane* est un beau morceau de peinture, affirmant un sérieux et somptueux artisan; de la couleur éclatante, de la vigoureuse matière, de la forme solide, il y a tout cela dans ce tableau. Mais si nous ne connaissions de Vermeer que de telles œuvres, leur auteur serait simplement un bon peintre de son temps, évoquant avec puissance la joie sensuelle et un peu grossière, la jouissance sans émoi profond exprimée par tant de peintres hollandais contemporains. Et j'estime que tout, ou à peu près tout ce que nous connaissons de lui est supérieur à ce travail de maîtrise.

Ce tableau et cette date n'en constituent pas moins le plus précieux document que nous possédions pour mesurer et l'étendue de l'évolution accomplie par l'artiste et celle de la distance dont il va séparer son art des premières conceptions qui lui furent offertes. C'est à cette *Courtisane* qu'il faudra comparer les chefs-d'œuvre créés par Vermeer quelques années plus tard. En ce tableau, en ce seul tableau peut-être, Vermeer est strictement de son temps, de ce temps dont il va se détacher pour faire de l'art d'expression éternelle.

Sans doute, on peut pressentir dans cette tentative de grandeur imprimée à un sujet vulgaire,



La Courtisane.
Musée de Dresde.

dans cette recherche de la forme nous donnant déjà l'impressionnante tête de vieille femme du second plan, on peut pressentir la vision synthétique des œuvres à venir ; et dans la volupté tendre et baignée de lumière de la tête de jeune femme, dans l'harmonie lumineuse du vêtement jaune et de la coiffe blanche, s'annonce la sérénité. Mais le sujet est anecdotique et la façon dont il est présenté ne l'élève point au-dessus de l'anecdote. Ni la composition, ni la couleur, n'ont l'unité qui plus tard différenciera les tableaux de Vermeer de ceux des petits maîtres hollandais. Et — et surtout — il n'y a point ici ce recueillement noble, cette distinction impeccable grandissant tout, même le sourire, cette pureté qui donnera, même à un geste galant, un rythme d'humanité consciente et grave.

Dans la *Courtisane*, Vermeer ressemble un peu à Rembrandt par la facture et par certains coins de clair obscur, beaucoup au reste de l'école hollandaise par l'expression. Or, ailleurs, il ne ressemblera plus ni à l'un ni aux autres.

Quelle que soit l'époque à laquelle il a peint la *Toilette de Diane*, cette œuvre apparaît comme un prodige dans le temps et le milieu où elle fut conçue. Si elle a vraiment été exécutée avant 1660, comme le fait supposer la date tronquée qu'elle porte, elle est plus prodigieuse encore. Il est, en effet, extraordinaire qu'en moins de quatre ans — de 1656 jusques avant 1660 — la personnalité de l'artiste

ait pu s'épanouir à ce point, aller de la *Courtisane* à ceci. Il est extraordinaire que la peintre d'intérieurs que nous connaissons ait conçu et composé cet hymne de grâce et de puissance si proche du rêve antique. Et l'on comprend qu'on ait longtemps hésité à attribuer ce tableau à Vermeer de Delft. Seulement, on eût vainement cherché un Hollandais plus capable que lui de l'avoir donné. Et si, à première vue, on est saisi d'étonnement devant ce tableau, si l'on partage les doutes que nourrit longtemps la direction du Mauritshuis, à mesure qu'on l'examine, qu'on le revoit, on est plus convaincu, comme le fut, le premier, M. de Stuers, comme le furent tout de suite aussi M. 't Hooft et M. Waller, qu'il ne peut être que de lui. On a douté d'abord parce qu'on estimait que l'auteur de cette œuvre devait avoir été en Italie ou avoir, tout au moins, vu des tableaux italiens. Mais qui donc, parmi les Hollandais ayant séjourné en Italie, eut cette couleur aux éclats contenus, cette douce lumière d'argent, ce jaune de la robe de Diane, qui eut surtout cette pâte lumineuse dont sont faites les chairs? Dans la matière, dans la couleur, tout est de Vermeer de Delft. Et j'ajoute : dans toute la peinture hollandaise, rien n'approche de la noblesse simple et fraîche de ces femmes demi nues, de leur grâce forte, rien que la tête de jeune fille de La Haye, celle de la Galerie d'Arenberg, la figure de Marthe dans le tableau de Skalmorlie, ou



Diane et ses Nymphes ou la Toilette de Diane.
Musée de La Haye.

la figure de femme aux attributs allégoriques de l'*Atelier du peintre*.

Le prodige n'en demeure pas moins merveilleux. Il n'est pas tant dans le fait que Vermeer a peint cela, mais dans ceci : ce tableau fut peint par un Hollandais du temps de Jan Steen, de Gerard Dou, de Brekelenkamp, de Ostade et de Brouwer ; du pinceau d'un Hollandais de ce temps est sortie cette altière figure de femme en noir du second plan, cette statue de la Gravité, cette évocation de volupté noble, de grâce chaste qu'est ce dos dont la chair vibrante rayonne dans le décor majestueux d'une nature accordant ses frissons à celui de la vie humaine, en une unité rappelant le monde fabuleux des Dieux.

Vermeer de Delft n'a pas vu l'Italie ; cela paraît établi par ce que nous savons de sa vie. Mais il a presque sûrement connu Bramer qui l'avait vue ; il a probablement été son élève. Que Bramer lui ait montré des copies, lui ait parlé avec enthousiasme de l'art auquel il s'était initié, cela est très vraisemblable, n'est-ce pas ? Et d'ailleurs, Vermeer, même s'il n'a pas quitté Delft pour un séjour prolongé à Amsterdam, a cependant vu très probablement des tableaux de Rembrandt ; en tous cas Fabritius, qu'il a connu, dont il fut l'ami, puisqu'il y a dans la succession de Vermeer des dessins de celui-ci, Fabritius qui fut à l'atelier de Rembrandt lui a parlé du maître, de ses rêves, de ses hantises, de sa

vision nostalgique d'un monde surhumain. A l'imagination d'un artiste qui, à la femme hollandaise de son époque si peu affinée s'il faut en croire les images laissées par les peintres contemporains, imprimera la grâce de la *Mandoliniste* ou de la jeune fille du tableau de Brunswick, en faut-il davantage que des souvenirs enthousiastes racontés par Bramer ou un discours enflammé de Fabritius pour voir, dans un éblouissement, plus de beauté que celle qu'on évoquait devant lui ?

Oui, ce tableau est déroutant. Oui, ces femmes au geste mesuré, au geste rythmé, cette figure noire de recueillement si lourdement pensif, ce nu qui a des simplicités de marbre, dans ce paysage élyséen ; oui, tout cet ensemble qui a la fière ordonnance d'une stance aux purs alexandrins, oui, tout cela déconcerte, paraît invraisemblable à Delft vers 1660.

Mais presque tout Vermeer est déconcertant, presque tout Vermeer est différent de ce qui l'entourait et fournissait pourtant, exclusivement, les éléments de son œuvre. Et il n'y a rien d'invraisemblable à ce que, à l'heure de jeunesse où l'on rêve de très grandes réalisations, à l'heure où l'on s'exalte de se sentir maître d'un langage patiemment appris, Vermeer ait peint cette composition, à ce qu'en cette heure de jeunesse forte, de virilité, d'enthousiasme, d'amour aussi, — car notre peintre était marié depuis quelques années, — il ait voulu exprimer la beauté de la femme, telle que la magnifiait

son rêve. Or c'est bien ainsi, c'est bien telle qu'elle resplendit dans la *Toilette de Diane* qu'il devait la concevoir. La beauté féminine est, dans cette admirable composition, tout à fait conforme aux transpositions, aux interprétations auxquelles Vermeer s'est toujours livré, dans tous ses tableaux. La puissance lourde, un peu rude, d'une race énergique et féconde y est seulement disciplinée, débarrassée des caractères trop accentués, faisant disgrâce. La noblesse des figures de la *Toilette de Diane* s'exprime dans de la force. Regardez-les bien, analysez-les, ces femmes sont très différentes de celles que vous trouverez dans les compositions italiennes ou françaises. Diane est une fille plantureuse, aux membres solides; son corps a des ampleurs de maternité. Rien n'est fragile, rien n'est léger dans cette déesse et dans les nymphes qui l'entourent; nous sommes très loin des fuyantes fictions mythologiques; nous sommes en pleine humanité, en pleine volupté tangible. N'était le croissant dans la coiffure de Diane, et nous verrions simplement cinq Hollandaises dans la belle et franche lumière de la Terre. Il n'y a rien de divin dans ce tableau, sinon le rythme de surhumaine noblesse grandissant les gestes humains, et l'harmonie paisible créant la majesté. Tout demeure vraisemblable, tout est proche de nous, tout est de la beauté, de la grandeur et du bonheur possibles, que nous pouvons étreindre. Ce sont d'humbles femmes hollandaises qui peuplent le

royaume des Dieux, ce sont toutes les joies terrestres qui resplendissent dans les matérialités éblouissantes de ces chairs, de ces étoffes. Ces joies deviennent plus fières, plus orgueilleuses et plus pures, et la confiance en elles prend un élan nouveau, la volonté d'y atteindre et d'y goûter une plus conquérante énergie.

Ainsi ce tableau où la noblesse d'un Corrège s'accorde à la puissance et à la santé hollandaises, aux réalités sur lesquelles les peuples du Nord gardent toujours les yeux fixés, ce tableau représente exactement le milieu entre les deux conceptions de l'art hollandais du XVIIe siècle, entre le rêve tourmenté de Rembrandt et le réalisme docile et gourmand des petits maîtres. Il n'a ni l'inquiétude morbide de l'un, ni la sensualité insoucieuse et la pensée écourtée des autres. Il est l'expression du sain idéalisme d'une race laborieuse, énergique, confiante en elle, de l'idéalisme optimiste qui ne contemple pas une beauté imaginée, étrangère aux hommes, mais celle que les hommes peuvent considérer comme un but. Et l'artiste qui a conçu cette œuvre est grand parmi les grands.

Toujours, d'ailleurs, il gardera la même conception d'art confiant; toujours il verra l'homme supérieur à ce qu'il est, mais d'une supériorité vraisemblable et qu'il peut atteindre.

Le tableau de Skalmorlie : *Jésus chez Marthe et*



Jésus chez Marthe et Marie.
Collection Coats. Château de Skalmorlie. (Ecosse).

Marie, est-il, comme on l'a supposé, de la même époque que la *Courtisane* et la *Toilette de Diane ?*

Il faut considérer l'évolution accomplie en quelques années par l'artiste et dont ces deux dernières œuvres marquent les termes. Quand il peint la seconde, Vermeer a conquis une noblesse d'expression, une vision épurée de la forme qu'il n'avait pas lorsqu'il exécuta la première. En tous cas, le tableau de Skalmorlie semble bien être contemporain de la *Toilette de Diane.* Il suffit de contempler la reproduction de cette composition au sujet biblique, pour constater l'analogie de vision, pour mesurer, encore une fois, toute la simplicité et la limpidité qui différencient Vermeer de Rembrandt, toute la pureté qui l'élève bien au-dessus de ses autres contemporains. Je ne vois rien, dans l'art de cette époque, qui soit en même temps aussi humain et aussi supérieur à l'humanité que la figure de Marthe. Forme ample donnant aux vêtements humbles les plis majestueux des draperies classiques, expression recueillie d'un visage où le regard reflète l'infini, gestes larges de statue, humilité rythmée de grandeur, majesté surhumaine dressée dans la lumière douce où vivent nos émois, dans une lumière qui se concentre et sur cette noble créature et sur le pain qu'elle offre, sur le modeste aliment, sur le présent de la terre, sur la matière dont l'homme a besoin pour vivre, pour faire subsister sa beauté impérieuse et vivre sa pensée.

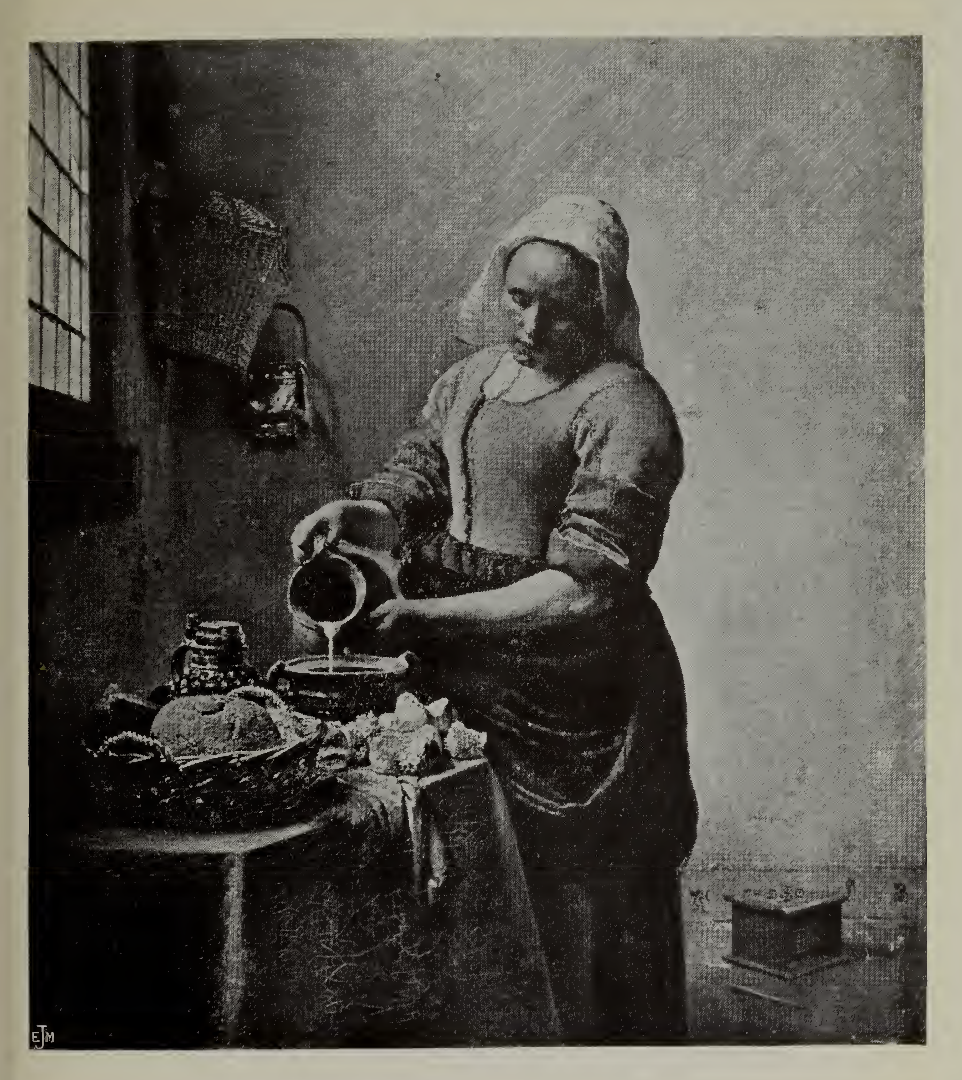
De cette pensée l'œuvre est pleine, elle palpite. Des deux femmes à Jésus, dans les regards qui se croisent, passent toutes les interrogations.

L'atmosphère lumineuse en devient sensible. Et rien pourtant n'est trouble, rien n'est fantastique. Tous les mystères, toutes les incertitudes peuvent s'agiter autour des hommes, la pensée de ceux-ci peut errer, inquiète, chercheuse, secouée de doutes et de foi : la beauté humaine et la beauté des choses demeurent intactes, s'embellissent seulement d'un rayonnement. Quand il scrute le mystère, l'homme n'est point diminué et enlaidi. Il n'y a point contraste entre l'élévation de sa pensée et la matière dont il est fait et dont il vit. Celle-ci devient moins grossière, son rôle s'ennoblit de toute la splendeur, de tout l'orgueil de cette vie psychique dont elle est l'indispensable auxiliaire. Jésus a des mains admirables, Marie des grâces de volupté paisible et chaste, Marthe une puissance de santé féconde. Et le pain, le pain déposé dans cette même corbeille d'osier que l'on retrouve devant la *Laitière*, le pain que la lumière caresse, auréole presque, le pain participe à la vaste expression de la scène, rappelle que tous les éléments de la vie sont inséparables, que rien n'est inférieur puisque toutes choses sont l'une de l'autre tributaires : le pain fait le sang qui anime la chair, et dans la vie de cette chair se dessinent les formes de beauté, frissonne et grandit la conscience humaine.

Et ceci encore est du très grand art, d'une exceptionnelle élévation, du très grand art, à la fois symboliste et réaliste, où les réalités et le rêve s'unissent intimement, donnant de la vie une image synthétique, épurée.

LE MÉTIER

Vermeer, le moment est venu de le constater avant d'aborder l'examen des œuvres exprimant sa vision coutumière, est le plus puissant, le plus investigateur et le plus loyal des réalistes de la réaliste école hollandaise. Personne n'a poussé plus loin le respect des choses, personne n'a, avec plus de docilité, assoupli son métier à la nécessité de tout évoquer fidèlement, d'égaler la nature, de ne s'avouer impuissant devant rien. L'artiste qui a peint la *Laitière*, a osé entreprendre et su réaliser cela, qui a donné ce relief à cette tête sous une coiffe blanche se détachant sur ce mur blanc, qui a fait vibrer avec tant de vérité humble la matière de ce pain, de ce pot de terre, de cette corbeille d'osier et de ce panier de cuivre, dépasse en fidélité, dans le réalisme, et en puissance tous les autres. Les autres sont amusés devant les choses. Lui, il est pénétré de respect. Et pour en donner des images fidèles, des images complètes évoquant autre chose que leurs chatoiements de couleur, il a, cherché et il a trouvé un métier à part, un métier spécial n'ayant rien d'analogue dans la peinture contemporaine, et dont deux peintres seulement se rapprochent : Fyt et Kalf. Vermeer, peintre de



La Laitière ou la Servante.
Rijksmuseum, Amsterdam.

figures, a plus encore que ces deux peintres de nature morte, cherché le moyen d'évoquer avec force les choses inertes. Avec eux, plus complètement encore, il a éprouvé et traduit la mystérieuse palpitation de leur essence, il a pénétré, sous leur enveloppe, leur substance, et perçu la consistance, tantôt tendre, tantôt rude de leur rayonnement et de leur parfum dans l'atmosphère, le poudroiement que la lumière, après les avoir caressées, emporte d'elles et fait errer autour de nous. Il a compris les relations entre ces choses et l'homme, la solidarité qui les unit en des frémissements communs dans l'atmosphère qui les relie les uns aux autres.

L'expression des formes, l'émotion de la couleur, la vibration de la lumière ne lui suffisent pas. Il y a, dans la nature, autre chose encore qui participe à son langage : la matière, élément souverain, a, elle aussi, des expressions infiniment variées. Si elle paraît à certains accessoire, méprisable, c'est qu'ils ne l'ont point étudiée. Ils la voient uniforme, toujours même, rude et brutale pour les uns, inconsistante et molle pour les autres, ou banalement caressante. Il est des peintres pour qui tout semble être de pierre, d'autres pour qui tout est de chair, d'autres encore pour qui tout est de soie. Ceux-là ne nous donnent jamais de la vie une image complète, parce que l'émoi physique n'est pas, dans leur œuvre, à la base de l'émoi de la pensée ;

les valeurs de la matière n'étant pas respectées, plus rien n'est vrai.

Vermeer, lui, les respecte. Il semble qu'il ait pesé et caressé toutes choses, qu'il ait étudié en physicien la puissance d'absorption et de réfraction de la lumière dont chacune dispose, et qu'il se soit fait un métier savant basé sur cette étude. Ce luministe ébloui ne s'est point laissé entraîner à négliger l'objet du spectacle dont la lumière n'est en réalité que la parure. C'est ce qu'elle éclaire qui est héroïque, tout ce qu'elle éclaire ; si elle ne rencontrait plus des formes précises, si elle ne faisait plus vibrer de la substance, nous ne la percevrions même plus. Et si toutes les choses par elle caressées étaient faites de textures identiques, les vibrations dont elle les anime ne seraient pas plus intéressantes que le mouvement régulier, indifférent d'un moteur. Le contraste, l'infinie variété de force de ces vibrations, les voluptés de ces spasmes font le monde sensible et vivant, créent dans l'atmosphère le drame permanent où se confrontent et s'unissent et s'embrassent les sensations et les pensées, la vie inerte et la vie consciente, dans le permanent mystère des forces et des actions.

Pour exprimer cela, il faut que l'artiste ému soit un peintre disposant de moyens de création physique souples et savants, il faut qu'il scrute autant la matière impassible que le regard humain et que la pulpe vivante d'où ce regard surgit.



JEUNE DAME PRÈS DE SON CLAVECIN.
National Gallery, Londres.

Ces moyens physiques de création, Vermeer se les est merveilleusement appropriés. Il s'en sert avec une joie de virtuose, avec une passion d'analyste. Il n'est pas un peintre ayant avec autant de précision, autant d'exactitude, fixé non seulement l'aspect extérieur, les apparances des choses, mais leur structure. La nature morte de la *Laitière* constitue, à cet égard, un chef-d'œuvre que rien n'égale ; n'étaient Fyt et Kalf nous ne verrions même rien d'analogue. Et c'est ici qu'apparaît, le plus clairement, ce métier curieux, ce métier prodigieux de Vermeer, ce métier victorieux, contribuant si largement à fournir, nous verrons comment, l'émotion. Avant de peindre ce pain dans ce panier d'osier, il en a rompu des morceaux, les a manipulés, les a émiettés, dirait-on, et, pour mieux rendre leur pâte friable, il a imaginé cette facture granulée qui si souvent réapparaît dans sa peinture à côté de morceaux faits de coulée lisse, satinée, caressante. Il varie ainsi subtilement la texture de cette peinture, selon le poids, selon l'impression donnée par le contact des objets. Ainsi naîtra ce procédé que l'on a voulu rapprocher du pointillisme d'aujourd'hui et qui n'a, avec celui-ci, rien d'analogue, puisqu'il ne décompose pas le ton, mais applique seulement en touches menues des tons savamment composés sur la palette. Le but de ce procédé est évidemment de différencier les qualités de la matière, celle de ce pain de celle de ce pot de terre, de cette écuelle,

celle de l'étoffe du tablier de celle du petit panier de cuivre, de celle de ce mur ou de celle encore des carreaux de faïence. Ces carreaux et ce mur seront inondés, pénétrés de rayons, et les mêmes rayons caresseront les formes larges de ce visage sans que le procédé intervienne.

Ce n'est pas pour faire vibrer la lumière que Vermeer use de ce métier fragmenté, si particulier : c'est pour faire vibrer la matière ; celle de la chair est plus tendre que celle des étoffes, celle des étoffes plus souple que celle des accessoires ; et ainsi se manifestent les graduations de la vie dont tout est inégalement animé et qui établissent les relations des saveurs.



La Leçon de Chant.
Collection Frick, Pittsburg.

LA VISION

Si Vermeer est le plus loyalement et le plus puissamment réaliste des Hollandais du XVIIe siècle, il s'éloigne d'eux pourtant par la composition, par l'interprétation. La plupart de ses contemporains peignent la vie familière; ils la peignent avec précision et avec force, avec éclat mais sans grandeur. L'homme est à leurs yeux pittoresque, mais il perd l'importance, la souveraineté qu'il avait chez les grands peintres de la Renaissance italienne et de la Renaissance flamande.

De cet art pittoresque Vermeer est profondément différent. Nous allons à lui parce qu'une sorte de mystérieuse prescience l'a fait voir comme nous voyons, lui a fait démêler, pressentir, devancer une sensibilité qui ne devait se développer que deux cents ans après lui, lui a donné cette hardiesse et cette subtilité de vision qui nous font nous émouvoir devant ce qui n'a rien de particulier ou de rare, ce qui ne présente nulle action, devant tout ce qui est un peu de vie dans de la lumière, fait surgir dans ce peu de vie discrète le frémissement du monde entier.

Vermeer est le premier peintre qui pense en ne regardant qu'autour de lui, en contemplant une femme immobile dans une chambre, un calme visage

dans de l'atmosphère sereine. D'autres déjà n'ont pas regardé ailleurs ; mais, nous l'avons constaté, ils se sont amusés de la couleur et du mouvement. Ils ont peint des gestes, sans les choisir, sans les apaiser, sans les interpréter, avec parfois un peu de raillerie seulement. Ils ont peint des kermesses et des rixes, des scènes joyeuses ou galantes, des incidents de la vie, les incidents qui la morcellent, l'émiettent, détournent l'attention de ses significations vastes. Or, c'est dans le recueillement et la paix que l'homme, point particularisé par un geste, apparaît bien comme une parcelle de l'humanité et évoque celle-ci pathétiquement.

C'est, dites-vous, ce que comprenaient, en Hollande, Rembrandt d'abord, Terburg, Pieter de Hooch, Metsu, Nicolas Maes ?

Rembrandt, en effet, nous a montré des hommes recueillis ; mais il nous les montrait dans du mystère, jamais dans le décor vraisemblable de notre vie. Terburg a fait de même, souvent, mais en plus restreint, en moins épique.

Mais Pieter de Hooch, Metsu, Nicolas Maes, beaucoup d'autres, ont montré l'homme dans ce décor. Seulement, regardez-les : dans leurs œuvres l'homme ne règne pas, le décor prend trop de place, n'est pas ce qu'il doit être, ce qu'il est dans la vie : l'accessoire ; il n'a pas sa juste importance.

Seul, en son temps, Vermeer trouve l'équilibre entre l'homme et les choses. Dans ses tableaux à

lui seulement, les figures règnent sur la matière environnante sans que celle-ci soit diminuée ou négligée. Chez certains de ses contemporains, l'homme est seul. Et ce n'est point la vie. Chez d'autres, l'homme n'est qu'un détail, point supérieur aux autres : il n'est pas le centre, il est un morceau du spectacle. Et ce n'est pas la vie non plus.

Un spectacle peut être grandiose, l'homme en étant absent. Mais lorsque celui-ci est présent, il faut qu'il domine, — à moins qu'il ne s'agisse d'un paysage évoquant, chantant la Terre —, sans quoi l'équilibre des valeurs est rompu et tout est rapetissé. Vermeer est seul à comprendre ou à éprouver inconsciemment cette loi. Même lorsqu'il peint un simple portrait, comme la jeune fille de La Haye ou celle de la Galerie d'Arenberg, la matière dont cette figure est faite, dont elle est vêtue, rappelle par le respect et le réalisme grave avec lesquels elle est traitée, tout ce qui entoure l'humanité. Et puis, surtout, elle vit dans la lumière qui nous éclaire, que nous aimons à retrouver. Elle n'est point dans une atmosphère artificielle, fantastique ou indifférente. L'air lumineux qui l'enveloppe est celui que nous respirons ; il est imprégné d'haleine humaine, et ainsi il fait participer la figure à la vie universelle ; dans cette atmosphère, d'autres lèvres s'ouvrent, avides ; d'autres yeux, que nous ne voyons pas, dans l'ambiance, regardent.

Et lorsque, — c'est fréquemment le cas —,

Vermeer peint une figure dans le cadre d'un intérieur, si toutes les choses sont considérées avec la même piété fidèle que cette silhouette humaine, celle-ci, par la place qu'elle occupe, par l'ampleur avec laquelle elle remplit le tableau, et toujours par cette magie de la lumière qui l'éclaire et qu'elle concentre, ramène obstinément à elle l'attention.

Comment cela se fait ? Par la noblesse de la vision d'abord ; évidemment, par l'art suprême de maintenir l'unité de couleur, par la noblesse naturelle transposant le vrai sans l'altérer et donnant aux femmes hollandaises, si lourdes et si disgracieuses dans d'autres tableaux, une majesté d'attitude et de mouvement, sans pourtant rien changer à leur caractère essentiel, sans dissimuler leur lourdeur, par cet art qui, avec les mêmes modèles, fait la *Toilette de Diane*, impérieuse comme un Corrège, la *Mandoliniste*, gracieuse comme un Watteau, la jeune femme de la *Leçon de musique* de M. Frick, au visage modelé comme en un marbre très pur. Mais aussi par le métier, par la puissance et la souplesse du métier capable de tout fixer et de tout différencier, de donner à chaque objet sa forme exacte et complète, à chaque chose la spéciale consistance de sa matière. Cela suffit pour que dominent les formes et l'intense vie humaines, et pour que les choses éparses autour de cette vie, et à elles assujetties, augmentent celle-ci de toute leur volupté.

Ainsi Vermeer est bien un précurseur, le



L'Offre du verre de Vin ou la Coquette.
Musée de Brunswick.

précurseur de la sensibilité panthéiste qui va, plus tard, ouvrir à la peinture tous les domaines. Il est un précurseur aussi par la façon dont il a fixé la lumière, compris son rôle autour des choses. Son paysage du Musée de La Haye : la *Vue de Delft prise du canal de Rotterdam*, est une grande étude de la lumière. Jamais on n'a atteint à plus de vibration. Et les formes apparaissent avec vigueur, les couleurs dans l'infinie variété des tons. Il y a là une éclatante leçon. On voit là comment on peint la saine lumière et comment elle est pathétique, en enveloppant la robustesse des choses et en ne se substituant pas à elles ; comment on peut fixer ses caresses et éterniser ses éblouissements sans rien diminuer de cette robustesse, en imprégnant, en argentant, en dorant la matière et la couleur dont elle est faite; comment, au lieu de manger les formes, d'amoindrir leurs reliefs, la lumière les accentue en donnant à chaque infime parcelle une valeur la différenciant subtilement de la parcelle voisine, et comment elle crée ainsi, dans ce jeu des valeurs, des clartés et des ombres, un frisson d'activité générale au milieu duquel la vie de la pensée prend la supériorité de la contemplation.

Cette vibration, ce frémissement, Vermeer ne les rend pas perceptibles par un moyen mécanique; il ne détruit pas l'harmonie en en décomposant les effets. Il fait comme la nature : il ne nous montre pas les secrets de ses préparations magiques. La nature

coule du soleil dans la matière palpitante, elle en pénètre les formes, mais ne les désagrège pas. Quand, dans les prodigieux morceaux de nature morte entourant des figures, ou dans les toits ou les bateaux de la *Vue de Delft,* le peintre sème quelques points de pâte, ces points ne sont pas, nous l'avons vu, de la couleur, mais du ton, du ton où la lumière et la couleur s'unissent intimement en un composé frémissant. La lumière est absorbée par la matière qui en vibre mais demeure puissante ; la chair en frissonne mais garde la souveraineté dominatrice de l'homme. Et celui-ci demeure le centre émouvant du monde.

La lumière, d'ailleurs, Vermeer le sent et il le montre, ne caresse point de la même façon les choses et les hommes, ne joue pas auprès de ceux-ci et de celles-là le même rôle. Ces choses inertes ou peu vivantes, le soleil les fait fermenter, gonfle leur substance qu'il pénètre ; tandis que les rayons errant autour de l'homme rencontrent et rendent perceptible un autre rayonnement : celui de la vie intérieure et consciente ; et l'on dirait, dans les tableaux de Vermeer, dans la *Femme au Collier de perles*, dans la *Liseuse* du Rijksmuseum, dans celle de Dresde, dans la *Laitière*, dans la *Mandoliniste*, dans le *Géographe* de Francfort, qu'un fluide auréole ces femmes, cette tête de savant, que l'atmosphère autour d'elles devient plus sensible et plus palpable ; son influence s'exerce sur les couleurs,

les harmonise, atténue les heurts, les contrastes, imprime à toutes choses, jusqu'aux ombres, une miraculeuse métamorphose, une magique unité. Tout, subitement, est un reflet de cette silhouette d'or pâle dans le *Collier de perles*, de cette vie vêtue de bleu dans la *Liseuse*. Et la figure acquiert une indéfinissable souveraineté, en dépit de la puissance et de la saveur des étoffes, des fruits, du relief de ces têtes de lion sculptées dans le bois et sur lesquels jouent des éclats, de la froide splendeur de cette canette de grès, de ce coffret, de toutes ces beautés que la présence humaine fait reculer, humbles, dociles, assujetties.

L'EXPRESSION

Métier loyal, métier puissant, métier souple, investigateur, complet, capable d'égaler la nature dans toutes ses créations ; inégalable évocateur de l'atmosphère qui nous baigne, en laquelle nous retrouvons les clartés contemplées. Tous les secrets de Vermeer ne sont point encore là. Il en est d'autres. Ou plutôt il est d'autres causes à l'étrange, à l'insolite puissance de son art.

Il a pensé en regardant autour de lui. Jamais il n'a détaché ses yeux émerveillés des réalités humaines. Seulement, entre ce qu'il regardait et ce qu'il voyait, s'interposaient la fraîcheur, la noblesse et la pureté de son âme. Il regardait le monde au milieu duquel il vivait, et ce qu'il voyait, c'était une humanité grandie, apaisée. Passez en revue, dans votre mémoire, les œuvres des autres Hollandais de ce temps qui regardèrent aussi, qui virent les mêmes hommes et les mêmes mœurs. Rappelez-vous les Jan Steen, les Ostade, les Brouwer, les Mostaert ; jamais vous ne trouverez dans leurs œuvres la plus lointaine impression de pureté. La Hollande, dans leurs tableaux, semble n'être occupée qu'à boire, à fumer et à caresser des filles brutalement. Nulle part, même chez de plus concentrés, de plus recueillis, comme de Hooch, Metsu, Maes ou



La Mandoliniste.
Collection Johnson, Philadelphie.

Brekelenkam, ne s'exprimera le respect attendri devant la femme, ce qu'il y a, dans l'amour, de volupté chaste et d'émotion contenue, cet émoi qui arrête, mesure le geste, qui fait attendre le désir et, pour un moment, donne à la femme le caractère et la poésie d'un symbole.

La Hollande était-elle aussi sensuelle, aussi paillarde ? En tous cas, Vermeer l'a vue autrement. A ses yeux se sont offertes les mêmes scènes qui inspirèrent à d'autres peintres des œuvres anecdotiques, malicieuses, gaillardes. Voyez cette *Coquette* du Musée de Brunswick, appelée aussi l'*Offre du verre de vin*. Songez à ce qu'aurait fait de cela Jan Steen, et appréciez la distinction du geste de ce cavalier galant. Toujours, l'homme, chez Vermeer, garde en présence de la femme cette discrétion, cette retenue, un respect de soi-même et un respect de la compagne, que les autres Hollandais semblent ignorer. Ses femmes sont plus voluptueuses que celles des peintres de son temps, même que celles de Rembrandt, que sa Suzanne, que sa Bethsabée ; Vermeer a peint la femme avec plus d'admiration fervente, a donné à ses mouvements un rythme tendre et harmonieux absent des œuvres de ses contemporains. Et devant ces femmes plus belles, plus désirables que les autres, il y a moins de basse convoitise ; l'homme est respectueux, attendri. La concupiscence fait place à l'amour. Et les figures féminines sont pleines de fraîcheur, sont

auréolées de pureté, d'une pureté dont tout l'art hollandais de ce temps est dépourvu. Les belles lèvres entr'ouvertes de la jeune fille au turban de La Haye sont des lèvres encore ignorantes, et ce regard limpide, avide et ingénu ne dit encore rien que de l'interrogation. Ni la *Coquette,* ni la *Femme au collier,* ni la *Liseuse*, ni la jeune femme de la *Leçon de musique,* ni la *Dentellière,* ni la *Femme au Clavecin,* ni celle qui pose dans l'*Atelier du peintre,* n'ont rien qui ne soit chaste ; pas un mouvement équivoque chez ces êtres paisibles dont les yeux ont des clartés transparentes de ciels. Et devant de telles femmes, l'homme doit avoir cette noblesse attentive et protectrice que disent toute la personne et l'attitude du personnage silencieux debout à côté de la musicienne, dans le tableau de Windsor.

Comme il a vu les couleurs purifiées, comme, des jaunes, des bleus, des verts, des rouges, claironnants chez les autres peintres, il a fait les tons délicats, atténués et pourtant ardents encore, — ces bleus à reflets d'argent, ces jaunes acidulés de soleil neuf, ces verts adoucis de printemps ensommeillé, — comme il a, dans les tissus éclatants des tapis, assourdi de discrétion les somptuosités en leur donnant comme une richesse d'orgueil, il a vu tout ennobli ; et la servante du tableau de la Collection Simon — *la Dame et la servante* — a le masque sérieux et pensif d'une figure allégorique. La

noblesse de la fiction de la *Toilette de Diane*, il la conserve quand il s'attache aux réalités.

Ainsi, c'est, dans les humbles figures peuplant les intérieurs paisibles, le même art que dans la *Toilette de Diane*. Ici c'est le rêve devenant, en s'inscrivant dans des formes familières, de l'espoir ; là c'est de la nature embellie, ennoblie par un peu de rêve, et comportant de l'espoir aussi.

Le rôle de l'art n'est-il pas de grandir, de purifier la pensée et les sensations humaines en habituant les yeux à voir de la beauté dans tout ce qui s'offre aux regards ?

Nul homme n'avouerait qu'il n'est pas prêt à un effort pour accroître un peu le bonheur commun. On n'a point encore trouvé de grandeur hors de cette volonté. Or, on n'accroît pas le bonheur des hommes en leur disant que la beauté, la paix et la joie sont d'un domaine inaccessible, situé en dehors des réalités qu'ils peuvent contempler, qu'ils peuvent toucher, dont ils peuvent goûter les saveurs. On ne l'accroît pas davantage en leur montrant simplement ce qu'ils voient tous les jours tel qu'ils le voient, sans souligner, en l'accentuant, en la dépouillant de ce qui nuit à l'harmonie, la signification de ces spectacles familiers ; mais on l'accroît en cherchant dans la nature ce qu'elle a de beau et de clément, même en mentant un peu par l'exagération de cette beauté qui apprendra à la mieux découvrir ; on l'accroît en chargeant un regard de

plus de pensée, en donnant aux gestes d'une figure un rythme qu'ils n'ont point dans la réalité, en baignant cette image d'une atmosphère plus sensible que celle dans laquelle nous vivons ; on l'accroît en épurant le style d'une ligne d'arbres, en forçant la communion de son mouvement avec celui des nuages, avec les vallonnements de la terre ; on l'accroît en harmonisant les couleurs, en rendant plus désirables et plus précieuses les choses à conquérir. Si, en ce faisant, on demeure vraisemblable, si l'on garde la mesure qui permettra aux hommes de se reconnaître encore, de reconnaître encore le décor dans lequel ils vivent, on les baigne doucement d'un peu de mensonge charitable et salutaire, on crée en eux la faculté d'éveiller du rêve dans la contemplation, la force de poursuivre, en regardant quelques arbres, la ligne idéale montant vers le ciel et conduisant vers l'infini, de percevoir, en admirant une femme, la sensation de l'éternité, de sentir en soi un rythme de pensée nouvelle, d'entrevoir des beautés et des buts qui ne sont plus à leurs yeux de l'inaccessible ; et l'on fait naître en eux des volontés nouvelles et des joies inconnues. Pour atteindre ce résultat admirable, il faut demeurer entre l'imagination pure et la réalité nue, entre le rêve déréglé et la stricte réalité. Il faut, avec ce qui est, créer ce qui peut être, ce qui est, sûrement, quelque part, ce que l'homme peut espérer accomplir ou ce qu'il peut voir en complétant, par ses regards qu'un peu



Le Concert.
Musée Gartner, Boston.

de rêve aura rendus plus lointains et plus puissants, ce qu'il voit.

Vermeer fait cela : il est le réaliste qui s'épure, le rêveur qui contemple et transforme les réalités, qui ment sublimement aux hommes pour leur donner plus de confiance, plus d'espoir, dans un crâne et clair optimisme.

A DELFT

D'une si noble tâche, Vermeer ne fut point récompensé. Et l'on éprouve une tristesse quand on pénètre dans sa vie, quand on cherche sa trace dans les lieux où il vécut.

J'ai vu la lumière qui baigne les tableaux de Vermeer ; et j'ai vu l'étrange, l'indéfinissable bleu, le bleu rayonnant de soleil reflété, qui resplendit dans la plupart de ses œuvres. J'ai vu cette lumière et ce bleu à Delft, par un matin de juillet.

La veille, au Mauritshuis, dans ce musée discret où tant de splendeurs sont présentées avec tant de modestie, en de petites salles qui sont comme les salons d'une maison bourgeoise, j'avais retrouvé l'étonnement toujours renouvelé que donne la *Vue de Delft*, le prodigieux accord du langage de la matière et de celui de l'atmosphère subtile qu'elle réalise ; j'avais goûté le charme physique du portrait de jeune fille, la vibration douce, pénétrante de la froide, de la calme harmonie raffinée de ses bleus et de ses jaunes, la jeunesse forte de ce visage aux chairs paisibles, l'haleine de pureté de cette bouche entr'ouverte, la claire et troublante innocence d'interrogation de ces yeux confiants largement ouverts, vaillants et mouillés de volupté confusément attendue ; j'avais subi l'impérieuse et

si humaine noblesse de la *Toilette de Diane* où la majesté paisible du style apaise d'un rythme et purifie, sans en rien la diminuer, la saveur charnelle, la saveur de fruit de la chair de femme, où chante encore la matière opulente même dans le vêtement de noblesse des tuniques gravement drapées.

Et ce matin, j'avais les yeux pleins encore de ces beautés si différentes de celles qui les entourent dans Rembrandt, dans Terburgh, dans Steen, dans Brouwer.

Sur la campagne, entre La Haye et Delft, le soleil épandait d'éclatantes vapeurs argentées, atténuant d'une fraîcheur l'or éblouissant qui, dans les pâturages et les champs de Hollande, semble ruisseler de la verdure comme un trop-plein de fécondité.

A l'entrée de Delft, près de la gare, sur un canal longeant des jardinets, des bateaux plats arrivaient, lentement, faisant glisser sur l'eau d'étranges édifices de fleurs et d'herbes lourdes que des maraîchers déchargeaient ; des gestes mesurés faisaient passer doucement dans la lumière des mouvements nonchalants de couleur, des tas croulants de pervenches, de jacinthes et de primevères. Et cette lumière était paisible et bienveillante, hospitalière.

En longeant le Singel Gracht, j'avais gagné la porte de Rotterdam, cherchant le coin de quai d'où Vermeer a dû peindre sa vue de la ville. Sans doute, Delft a bien changé depuis deux cent cinquante ans,

et, de ce que Vermeer a vu et fixé avec tant de puissante netteté, rien ne subsiste ? Non, rien, rien évidemment ne survit de ces silhouettes précises de monuments, d'édifices, rien que, là-bas, le clocher dressé encore au-dessus des toits. Rien. Et pourtant, sans même chercher à établir des relations topographiques, il semble que l'on reconnaisse quelque chose.

Qu'est-ce donc ?

C'est d'abord le ciel, le ciel sereinement lumineux. Par ce matin d'été il est absolument semblable à celui du tableau de La Haye. Ce sont les mêmes nuages larges, légers et mouvants dans le même poudroiement d'or palpable, dans la même atmosphère transparente et dont la caresse fraîche a pourtant une moiteur consistante. Et ce sont encore les toits rouges et gris, et la pourpre éteinte, veinée de bistre, de ces murs ; et le corsage jaune de cette femme arrêtée devant le panier d'un marchand, sa large jupe sur laquelle elle semble reposer ; puis voici les formes rebondies et la couleur des chalands qui stationnent. Tout cela est profondément différent des détails du tableau ; l'aspect de toutes ces choses s'est sensiblement modifié ; dans leur groupement rien n'est absolument semblable à ce que Vermeer a contemplé. Et de ce que nous voyons se dégage pourtant une impression identique à celle que l'on éprouve devant la *Vue de Delft* du Mauritshuis. Le ciel a la même clarté, la lumière qu'il épand



Le Nouveau Testament.
Musée de La Haye. Prêté par M. le Docteur Bredius.

sur les choses les enveloppe du même éclat doux, du même éblouissement recueilli ; elle pèse sur elles du même poids d'humidité fermentante, et sous son étreinte, sous cet embrassement large dans lequel l'air ici réunit en un tout vibrant le ciel et la terre, la matière de ces tuiles, de ces briques, de cette étoffe jaune, de cette jupe bleue, du bois de ces embarcations, frissonne d'une volupté placide et soumise, rayonne d'une vie frémissante, resplendit d'une mystérieuse harmonie. C'est, dans le tableau d'il y a deux cent cinquante ans et dans le paysage d'aujourd'hui, sous la même lumière, la même matière aux aspects éternels.

Sans doute, les hommes vivant dans ce décor ont changé. Le long des canaux que les arbres voûtent d'ombre, où le reflet des parapets blancs coupe capricieusement la moire changeante des eaux, où les ponts étroits semblent, dans leur ligne montante brusquement arrêtée, évoquer un élan contenu, le long de ces canaux on ne rencontre plus les femmes en corsage citron bordé d'hermine et les hommes au grand feutre et à l'ample pèlerine au grand col blanc. Les costumes n'ont plus ni la ligne ni la couleur chantante de ceux que portaient les Hollandais du XVIIme siècle, les contemporains de Baerneveld, des frères De Wit ou de Maurice de Nassau. Les hommes ont perdu l'accent de fierté héroïque dont se parait leur calme sagesse aux temps agités où le sang du Taciturne était encore

chaud sur les murs du modeste Prinsenhof, où derrière les façades de l'Oude Delft, si discrètes dans le soleil filtré par le feuillage, adouci par l'haleine humide des eaux, on complotait des résistances et des exécutions, on méditait l'écrasement des flottes étrangères. Avec l'orgueil violent se sont éteints les tons ardents, se sont effacées les lignes altières. Ce sont des silhouettes banales et sombres qui passent sur les quais silencieux, traversent lentement l'inflexible voie d'ombre du canal sur les ponts qui les font s'élancer un moment pour brusquement redescendre et disparaître. Il n'y a, chez ces paisibles gens de Delft, nulle recherche de grâce, de pittoresque ou de grandeur. Ce sont de très humbles âmes qui passent, des figures très banales. Et dans la lumière chaude et fraîche à la fois de ce matin de juillet, la ville est immobile, indifférente comme l'eau du Singel où cette péniche avance, silencieusement, sa masse plate, incolore, comme un grand insecte gris rasant la surface. Il n'y a plus rien ici de la Delft de Jan Vermeer, rien que des pierres...

Mais voici que la péniche s'est rapprochée de nous. Elle vient vers le pont près duquel nous sommes arrêtés. C'est étrange : sa coque, grise tout à l'heure, s'anime maintenant, dans le soleil dont l'or pleut à travers les arbres en taches qui s'écrasent sur l'eau, s'y volatilisent et rebondissent en poussière rayonnante ; elle s'anime de rouges, de vertes, de

jaunes somptuosités amalgamées en des couleurs salies qui soudain resplendissent ; elle avance ; elle touche le pont, entre dans le rais oblique de l'ombre qu'il porte. Et dans la pénombre de la travée tout-à-coup se dessine un extraordinaire, un fantastique tableau. Sur la péniche il y avait le batelier manœuvrant la gaule, et une femme : deux silhouettes insignifiantes, incolores. Elles viennent de se métamorphoser miraculeusement dans le rayonnement humide et furtif qui se mêle à l'ombre ; des transparences bleues les ont baignées ; et du vêtement noir de l'homme, appuyé sur sa gaule, du corsage de toile de la femme, de son tablier de rude tissu foncé, émane subitement un reflètement de lumière, qui amplifie lignes et mouvements, les grandit, qui prolonge dans l'atmosphère la matière du lin, celle du gros coton bleu, celle de la chair même. Il n'y a plus de tons sales, il n'y a plus de matière inerte, il n'y a plus d'hommes impassibles. Une vibration continue a animé les choses et les êtres, a allumé des ors dans la toile blanche, de l'argent blême dans le tablier bleu ; un frémissement d'étreinte descend du ciel, y retourne, fait frissonner en passant les pierres et les arbres, et les vieilles sculptures noires du Gemeenlandshuis. Tout est grand, tout vit avec intensité et avec opulence ; cette femme immobile et vulgaire a retrouvé l'expression d'héroïsme que l'on croyait morte, et ce cruchon de grès bleuté déposé près d'elle semble frémir

aussi dans sa pâte froide, parce que le bateau est entré dans le drame voluptueux et formidable de la lumière pénétrant l'ombre, du soleil chauffant l'haleine de la terre et des eaux, dans l'atmosphère moite de la Hollande où toujours errent des gouttes d'arc-en-ciel.

Nous sommes toujours dans le pays que peignit Vermeer. Delft s'est modifiée, sans doute ; mais c'est toujours la même lumière qui moire les eaux et fait se lever des voiles de vapeur colorée, ménage des chatoiements d'ombre bleue sous les étroites passerelles conduisant aux portes des maisons, sur le mince canal de l'Oude Langendyk, au pied de la grande église neuve dont les briques rouges, brunes et roses allègent de caprices la masse lourde. Peut-être, dans une des maisons dont les pignons se mirent dans l'eau du petit canal, subsiste encore l'atelier, le clair atelier dallé où s'étalait sur le mur blanc la grande carte de géographie dorée par le vernis, et le tableau dressant le rieur amour au carquois, et ces autres toiles, peut-être de Fabritius, aux cadres d'or rougi dont les reliefs accrochaient le soleil.

Vermeer est là. La maison retentit d'un tumulte de voix enfantines. Le peintre est assis, pensif, sur un escabeau, à côté du grand rideau aux larges bariolages qui met dans la vaste pièce blanche un coin de somptuosité. Il a caressé, de la main, en entrant, le petit pot de grès blanc qui ménage un centre de lumière sur la table, au milieu de quelques



La Lettre.
Rijksmuseum, Amsterdam.

fruits qu'il a peints hier, dans la chaude chanson de couleur du tapis de velours épais. Sa femme est auprès de lui. Avec la fidèle compagne qui lui a donné dix enfants et que tant de maternités ont un peu flétrie, dont les formes sont devenues trop lourdes sous le simple vêtement point coquet, soucieux, il parle de la difficulté de vivre, de la lutte déjà longue depuis cette année de la maîtrise et du mariage, depuis les débuts laborieux qui ne permirent pas de verser les six florins à la gilde ; ensemble, ils se remémorent peut-être la dette chez le boulanger, ils regrettent ces deux tableaux abandonnés en garantie pour pouvoir donner du pain aux enfants. Ils sont préoccupés, ils sont inquiets. Lui demeure soucieux, tandis qu'elle, ménagère vigilante, range quelques objets, replie les étoffes jaunes et bleues dont s'est coiffée hier une de ses fillettes, pour poser un portrait. La voici devant la petite fenêtre à carreaux polychromes, à croisillons ; elle l'ouvre pour nettoyer la vitre. Et la lumière brusquement devient plus éclatante. L'artiste dont le regard errait, indifférent et attristé, qui avait, avec un peu de mélancolie, perçu un instant la disgrâce de la compagne vieillissante et pauvre, de son corps fané par la fécondité et la vie précaire, a relevé la tête. Doucement, il a fait un signe, un signe qu'elle connaît bien, qui demande l'immobilité. Dans la douce lumière d'argent entrant par la fenêtre ouverte, elle demeure impassible, docile, un sourire

très vague éclairant soudain ses yeux meurtris et entr'ouvrant ses lèvres, car chaque éblouissement du peintre est un espoir ; et puis elle est femme, et son mari la regarde. Il la regarde avec avidité ; en ses yeux s'est dissipée l'inquiétude. Il regarde. Il ne voit plus le corps fatigué, il ne voit plus la robe grossière et l'affaissement de ses plis, il ne voit plus les sillons d'amertume flétrissant le visage. Autour de l'étoffe jaune souillée du corsage, autour de la chair de la nuque, autour des cheveux blonds un peu maigres, un nimbe de clarté rayonne, des frissons s'y promènent doucement, en ondes fragiles qui s'étendent, s'étendent, gagnent le mur blanc, la carte de géographie, les fruits, le pot de grès. Un miracle a métamorphosé Catherine, la pauvre Catherine, l'épouse vaillante, la mère un peu lasse. Une paisible jeunesse semble l'animer de nouveau ; sur la nuque fraîche, les cheveux blonds ont des reflets délicieux ; le corsage jaune a pris un ton pur d'or pâle ; une volupté discrète émane de toute sa personne soudain très grande dans la lumière et l'immobilité, et vibre, vibre autour d'elle, gagne les choses, donne aux fruits un éclat nouveau.

L'artiste s'est levé; un enthousiasme le pénètre. En lui se réveillent tous les souvenirs savoureux, souvenirs d'amour, de jeune amour, lus dans les lèvres entr'ouvertes, dans le sourire des yeux, souvenirs de saveurs gourmandes. Les fruits sont admirables et généreux, la femme est belle et fait naître ces

gazouillis d'enfants que l'on entend dans la maison ; la nature est bonne, est protectrice puisqu'elle fait resplendir tout cela ; l'avenir est vaste et prometteur, car devant ces beautés, on va faire un chef-d'œuvre. Et voici que, sur la toile se dessine une impérieuse, une noble silhouette nimbée de rayons, régnant sur un décor de tendre intimité, de bonne vie abondante, avec un peu de luxe même : le luxe de ce tapis aux ardentes colorations, à la matière veloutée, de cette haute chaise dont la lumière, en se jouant, fait valoir les sculptures à têtes de lion.

Toute la peine, tous les soucis sont évanouis. L'artiste sourit, heureux, ébloui. Que sonne maintenant le boulanger, le créancier, que l'une des filles de Catherine et de Jean vienne dire qu'il est là. On le paiera demain ; on le paiera demain puisqu'on fait de la beauté, puisque demain encore on en fera, puisqu'il y aura encore de la lumière magique faisant l'épouse jeune et les choses resplendissantes, et puisque, tenez, cette jeune fille au visage si frais, cette jeune fille dans les yeux de qui brille tant d'avenir mystérieux et de confiance vaillante, est un chef-d'œuvre encore, un chef-d'œuvre d'art subtil et profond, avec, près de l'éclat doux et interrogateur de son regard, l'éclat assourdi et surgissant dans l'ombre, de cette simple, de cette humble perle qu'elle porte à l'oreille et que sa sœur avait hier lorsqu'elle posa, coiffée du turban.

Demain, la fillette, à son tour, inspirera une

œuvre nouvelle. Demain encore il y aura, dans l'atelier, de la beauté vivante au milieu des beautés inertes. Il y a de la beauté toujours, il y en a dans tout ; tout chante et promet de la volupté, du bonheur ; tout est grand, tout est émouvant, tout a de la noblesse, parce qu'à tout s'appliquent l'effort et l'espoir, et parce que, à travers le temps, par la beauté des choses contemplées, des hommes qui ne se sont point connus se reconnaissent et s'aiment dans un commun émoi ; parce qu'un jour, peut-être, devant cette carte de géographie, ce pot de grès ou cette chaise, devant cet humble pendant d'oreille en verre transparent, des hommes passionnément, essaieront de comprendre l'âme d'un artiste disparu et que, grâce à ces choses, ils auront reconnu. Ils lui donneront la gloire, et mieux que la gloire : de la reconnaissance fraternelle, un peu de cette tendresse immense dont était fait son enthousiasme et qui a conduit tout son labeur.



Jeune fille.
Musée de La Haye

CATALOGUE DES
ŒUVRES DE JAN VERMEER DE DELFT

TABLEAUX DONT L'AUTHENTICITÉ N'EST PAS CONTESTÉE

En Hollande :

La Toilette de Diane. — Musée de La Haye.

Toile. Hauteur : 0.98; largeur : 1.05.

A gauche, une signature douteuse et presque effacée. Acheté 4,725 florins à la vente Goldschmidt, à Paris. Attribué d'abord à Nicolas Maes, puis à Vermeer d'Utrecht, malgré MM. de Stuers, 't Hooft et Waller, et porté sous ce dernier nom au catalogue du Musée. Définitivement restitué à Vermeer de Delft dans l'édition allemande du catalogue en 1907.

Tête de jeune fille. — Musée de La Haye.

Toile. Hauteur : 0.46; largeur : 0.40.

Signé dans le fond, en haut, à gauche :



Probablement le portrait en costume antique de la vente de 1696, vendu 36 florins. On a signalé deux répliques ou deux portraits analogues. L'un est dans la Galerie d'Arenberg, l'autre a disparu. A fait partie de la Collection des Tombes de La Haye ; légué au Musée.

Allégorie du Nouveau Testament. — Musée de La Haye.

Toile. Hauteur : 1.13; largeur : 0.88.

Non signé.

Vendu 400 florins à Amsterdam en 1699; dans la même ville : 500 fl. en 1718; 53 fl. en 1735; et 70 fl., avec un Eglon Van der Neer, en 1749. Retrouvé par M. le docteur Bredius à Moscou.

Vue de Delft. — Musée de La Haye.

Toile. Hauteur 0.98 ; largeur : 1.17.

Signé, en bas, à gauche, sur le bateau, d'un petit monogramme :



Ce monogramme se retrouve dans la signature de la *Courtisane*, ce qui permet de supposer que la Vue de Delft est de la même époque.

Vente de 1696 : 200 florins. Acheté en 1816 par la famille Kops, avec un Hobbema, pour 8,000 florins ; vente Stinstra, en 1822 : 2,900 florins pour le Musée de La Haye. L'œuvre qui contribua le plus à réveiller l'attention autour du nom de Vermeer.

La Laitière ou *la Servante.* — Musée de l'État, à Amsterdam.

Toile. Hauteur : 0.46; largeur : 0.42.

Signé.

Vente de 1696 : 175 florins; en 1701 : 320 florins; à la vente Van Hoeck, en 1719 : 126 florins ; à la vente Neuville, en 1765 : 560 florins ; à la vente de Bruyn, en 1798 : 1,550 florins. Vendu en 1813 pour 2,115 florins.

Acheté, en 1907, à M. Six Van Vromade, avec trente-huit autres tableaux, pour 750,000, florins, et considéré alors comme représentant près de la moitié de ce prix total.

La Liseuse. — Musée de l'État, à Amsterdam.

Toile : Hauteur : 0.49; largeur : 0.40.

Non signé. Trace d'une signature sur un livre.

Vente à Paris, en 1809 : 200 francs; vente Lapayrière en 1825; 1,060 francs; vente Sommariva en 1839 : 882 florins. De la Collection Van der Hoop, léguée au Musée en 1854.

La Lettre. — Musée de l'Etat, à Amsterdam.

Toile. Hauteur 0.44; largeur : 0.38.

Signé au fond, au-dessus de la corbeille : I. Meer.

Peut-être le tableau de la vente de 1696 : *Une Jeune femme prenant une lettre d'une servante*, payé 70 florins. Acheté par l'État, avec l'intervention de la Société Rembrandt et de M. van Lennep, pour 45,000 florins.

Ruelle à Delft. — Collection Six, à Amsterdam.

Toile. Hauteur : 0.53; largeur : 0.43.

Signé en bas, à gauche :

I. Meer

C'est la *Maison à Delft* vendue pour 72 florins en 1696. Appartint à la Collection de M. Van Oosten-De Bruyn. On avait, en les comparant à cette œuvre, attribué à Vermeer plusieurs coins de villes analogues, notamment dans la Collection Suermondt. On a renoncé depuis à ces attributions.

En Angleterre.

Le Christ chez Marthe et Marie. — Collection Coats. Château de Skalmorlie. Ecosse.

Toile. Hauteur : 1.55; largeur : 1.42.

Signé en bas, à gauche, sur le chapiteau : V. Meer.

Jeune femme devant son clavecin. — National Gallery, Londres.

Toile. Hauteur : 0.50 ; largeur : 0.45.

Signé I. Meer. Signature a peu près semblable à celle du portrait de la Galerie d'Arenberg, qu'on verra plus loin.

Peut-être la *Jeune femme au clavecin* de la vente de 1696. A appartenu à la Collection Danser-Nyman, à la Collection Solly de Londres, puis à Bürger et à Mme Lacroix, à Paris. Acheté en 1892.

Jeune fille près de son clavecin. — Collection Beit, Londres.

Toile. Hauteur : 0.245 ; largeur : 0.192.

Non signé.

Peut-être le numéro 18 de la vente de 1696.

La Pianiste. — Collection Salting, Londres.

Toile. Hauteur : 0.50 ; largeur : 0.44.

Signé à droite.

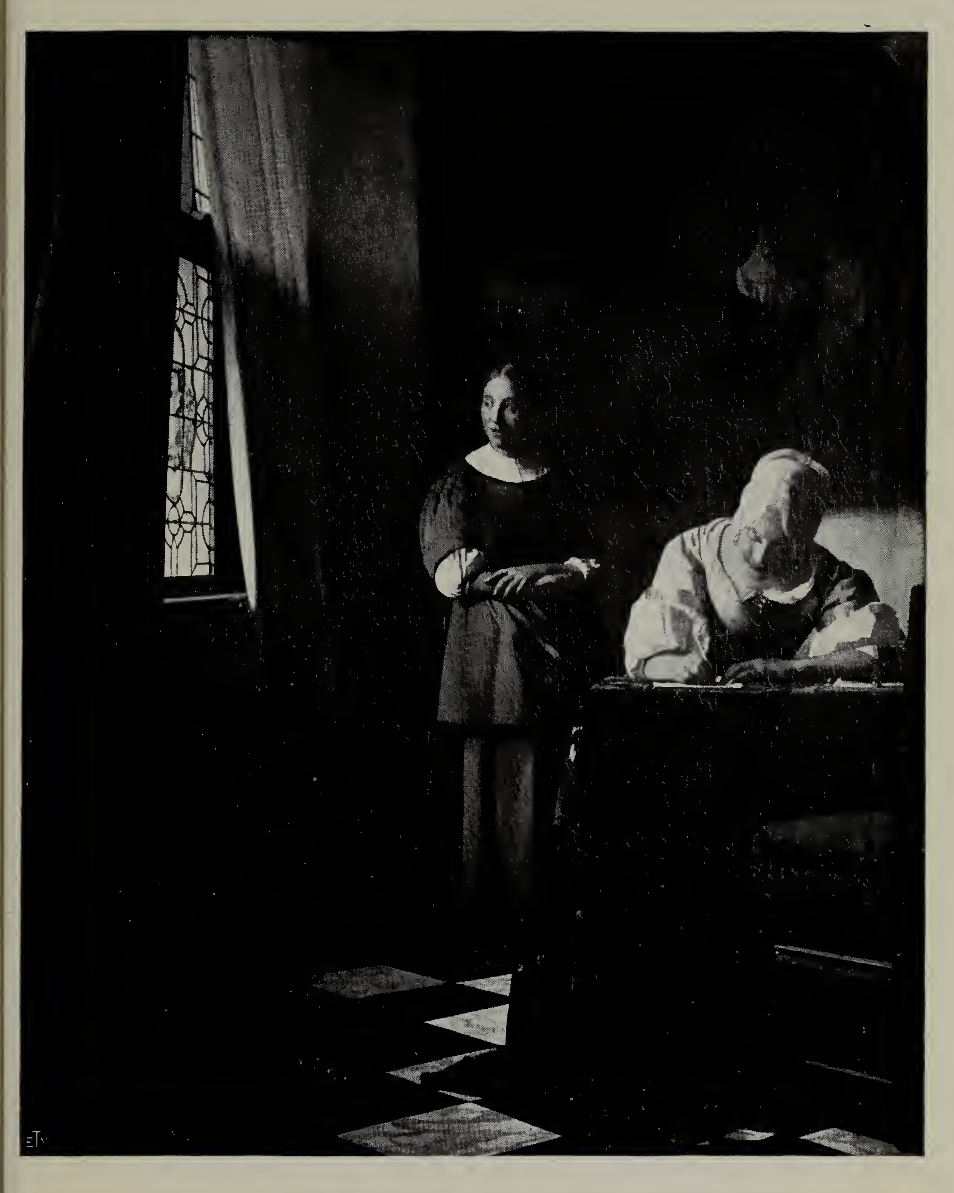
Peut-être le numéro 18 de la vente de 1696. A fait partie de la Galerie de Pommersfelden.

La Leçon de musique. — Château de Windsor.

Toile. Hauteur : 0.725 ; largeur : 625.

Non signé.

Le numéro 6 de la vente de 1696. Vente Roos. Amsterdam. 1820.



Jeune fille écrivant
Collection Beit, Londres.

Jeune fille écrivant. — Collection Beit, Londres.

Toile. Hauteur : 0.68 ; largeur : 0.575

Signé sur la feuille de papier.

Peut-être le numéro 16 de la vente de 1696. Réapparaît à La Haye, dans une vente, en 1770 ; vente Blondede Glagny, 1776, Paris, sous le nom de Terburg ; sous le même nom à la vente Poulain, à Paris, en 1780. Appartient ensuite à la Collection de Robiano, à Bruxelles ; est vendu à Bruxelles, en 1857, par M. Héris.

Le Soldat et la jeune fille riant. — Collection Joseph, à Londres.

Toile. Hauteur : 0.49 ; largeur : 0.44.

Non signé.

A appartenu à la Collection Double, à la Collection Demidoff, San-Donato. Fut longtemps attribué à de Hooch.

La Femme dormant. Appartenait récemment encore à la Collection Kahn, à Paris. Aujourd'hui à Londres.

Toile. Hauteur : 0.85 ; largeur : 0.74.

Signé au fond, à gauche : I. V. Meer.

Sans doute la *Servante ivre dormant sur une table* de la vente de 1696 et que Bürger croyait avoir retrouvée en un tableau qu'il posséda et qui est aujourd'hui â Philadelphie, chez M. Weidener. A appartenu à la Collection John Waterloo Wilson.

En Allemagne.

Le Collier de perles. — Musée de Berlin.
Toile. Hauteur : 0.54 ; largeur : 0.45.
Signé.
Probablement la *Jeune femme qui se pare.* Vendu 30 florins en 1696. Passe dans une vente à Amsterdam en 1791. A appartenu à la Collection Crevedon, à Bürger, puis à la Collection Suermondt.

Le Goût du vin. — Musée de Berlin.
Toile. Hauteur : 0.66 ; largeur : 0.76.
Non signé.
Vente Van Loon. Delft. 1836.

L'Offre du verre de vin, ou *la Coquette.* — Musée de Brunswick.
Toile. Hauteur : 0.78 ; largeur : 0.67.
Signé à droite : I. Meer.
Peut-être la *Société joyeuse* de la vente de 1696. Catalogué par Eberlein jusqu'en 1859 : Jacob Vandermeer. Provient de l'ancienne Collection de Salzthal formée par les ducs de Brunswick.

Dame et servante. — Collection James Simon, à Berlin.
Toile. Hauteur : 0.88; largeur : 0.76.
Signé sur le mur.
Peut-être le numéro 7 de la vente de 1696, si ce n'est pas la *Lettre* d'Amsterdam. A appartenu à Lebrun, à la Collection Paillet, à Paris, à celle de la duchesse de Berry, à la Collection Dufour de Marseille, à la Collection Secrétan, à M. de Polovtzoff à Saint-Pétersbourg. Vendu en 1809, à Paris, 600 francs, à la vente Lebrun;

en 1818, à la vente Paillet, 460; en 1837, à la vente de la duchesse de Berry, 405 francs.

La Courtisane. — Musée de Dresde.
Toile. Hauteur : 1.43 ; largeur : 1.30.
Signé à droite, en bas : Meer 1656

Peut-être la *Société joyeuse* de la vente de 1696, si ce n'est pas le tableau de Brunswick. Acheté en 1741 de la Collection Wallenstein. Attribué longtemps à Jacob Van der Meer. Authentiqué par Waagen et Bürger, en 1859.

La Liseuse. — Musée de Dresde.
Toile. Hauteur : 0.83; largeur : 0.64 ½
Trace de la signature : Meer, dans le fond.

Attribué d'abord à Rembrandt. Vendu à Paris en 1742. Catalogué, jusqu'en 1862, Pieter de Hooch. Authentiqué par Waagen, en 1858.

Le Géographe à la fenêtre. Institut Staedl, à Francfort-sur-Mein.
Toile. Hauteur : 0.53; largeur : 0.465.
Signé en haut, à droite, et daté I. Ver Meer
MDCLVIII.

Peut-être un des deux pendants de la vente de 1696, avec l'*Astronome* de la Collection de Rothschild, peint sur toile également, alors que le *Géographe* de la Collection Du Bus de Gisegnies est peint sur panneau. Vendu pour 132 florins, à Amsterdam, en 1797, à la vente Danser-Nyman. Appartint aux Collections Goll von Francken-

stein, Dumont de Cambrai, Pereire de Paris, Bosch de Vienne. Acheté en 1885.

En France.

L'Astronome. — Collection A. de Rothschild, à Paris.

Toile. Hauteur : 0.50; largeur : 0.45.

Signé et daté : 1673.

A fait partie également de la vente Danser-Nyman, à Amsterdam, en 1797, où il fut vendu 270 florins. Ceci confirme qu'il s'agirait bien du pendant du tableau précédent. A la vente Gindemeester, en 1800 : 340 florins. Fit partie de la Galerie Lebrun.

La Dentellière. — Musée du Louvre.

Toile. Hauteur : 0.24; largeur : 0.21.

Signé à droite, en haut : I. Meer.

La *Jeune Dentellière* de la vente de 1696. En 1813, vente Muilman, à Amsterdam : 84 francs; en 1817, vente Lapeyrière, 501 francs; en 1851, vente Nagel, 265 florins. Acheté par le Musée du Louvre, à M. Blockhuyzen, de Rotterdam, pour 1,270 francs.

En Belgique.

Portrait de jeune fille. — Galerie d'Arenberg, à Bruxelles.

Toile. Hauteur : 0.45; largeur : 0.40.

Signé à gauche, en haut :

IMeer

Presque semblable à la *Tête de jeune fille* du Musée de La Haye. Ce n'est pourtant pas le portrait du même



Jeune fille.
Galerie d'Arenberg, Bruxelles.

modèle. Les deux portraits ne seraient-ils pas ceux de filles de Vermeer ? On suppose qu'il s'agit ici du tableau vendu à la vente du Docteur Luchtmans, à Rotterdam, en 1816, pour 3 florins.

Le Géographe. — Collection du Vicomte Du Bus de Gisegnies, Bruxelles.

Panneau. Hauteur : 0.485 ; largeur : 0.37.

Analogue au tableau de la Collection de Rothschild. Dans ce dernier, le savant a la main droite appuyée sur une sphère ; dans celui-ci, c'est la main gauche qui s'y appuie. A appartenu à la Collection Pereire.

Jeune fille. — Collection du Jonkheer De Grez, Bruxelles.

Panneau. Hauteur : 0.20 ; largeur 0.18.

Non signé.

Découvert par M. le Docteur Brédius, en 1906.

En Autriche-Hongrie.

Le Peintre. — Galerie Ezermin, Vienne.

Toile. Hauteur : 1.30 ; largeur : 1.10.

Signé sur la carte de géographie :

I Vĕr-Meer

Aux accessoires que l'on retrouve dans tous les tableaux, on reconnaît l'atelier de Vermeer. Longtemps attribué à Pieter de Hooch. Authentiqué par Bürger en 1865. Il ne peut s'agir du portrait du peintre de la vente de 1696, puisque l'artiste, ici, est vu de dos.

Portrait de dame. — Musée de Buda-Pesth.
Toile. Hauteur : 0.82 ; largeur : 0,65.
Signé à gauche, en haut.

Aux États-Unis.

La Mandoliniste. — Collection Johnson, Philadelphie.
Toile. Hauteur : 0.49; largeur : 0.41.
Sans doute, la *Jeune femme jouant de la guitare*, de la vente de 1696. A appartenu â M. De Gruyter, à Amsterdam, puis à la Collection Cremer, à Bruxelles et à la Collection Bisschoffsheim, à Londres.

Le Concert. — Musée Gartner, Boston.
Toile. Hauteur : 0.71 ; largeur : 0.63.

Vente baronne van Leyden, Paris, 1804.

Femme à la Cruche. — Metropolitan Museum, New-York.
Toile. Hauteur : 0.44 ; largeur : 0.39.
A appartenu à la Collection de lord Powerscourt, puis à la Collection Marquand, à New-York.

La Leçon de chant. — Collection C. Frick, à Pittsburg.
Panneau. Hauteur : 0.37; largeur : 0.42.
Peut-être le tableau de la vente de 1696 : *Un monsieur et une jeune femme faisant de la musique.* A la vente De Smeth-Van Alphen, en 1810, à Amsterdam : 610 florins.



La Liseuse.
Musée de Dresde.

Tableaux attribués a Vermeer :

Portrait d'homme. — Musée de Bruxelles.

Toile. Hauteur : 0.71 ; largeur : 0.60.

Non signé.

A fait partie des collections anglaises Humphrey Ward et Peter Norton, puis de la Collection Otlet, à Bruxelles. Catalogué par Smith comme étant de Rembrandt. Portait la fausse signature « Rembrandt 1644 ». Attribué plus tard à Nicolas Maes. Vendu à Paris, sous ce nom, en 1900. Authentiqué par M. A.-J. Wauters. M. le Docteur Bredius conteste cette attribution. M. Hofstede de Groot ne fait pas figurer ce tableau dans son catalogue.

Vue de Delft. — Collection de M. Michel Van Gelder, à Uccle-Bruxelles

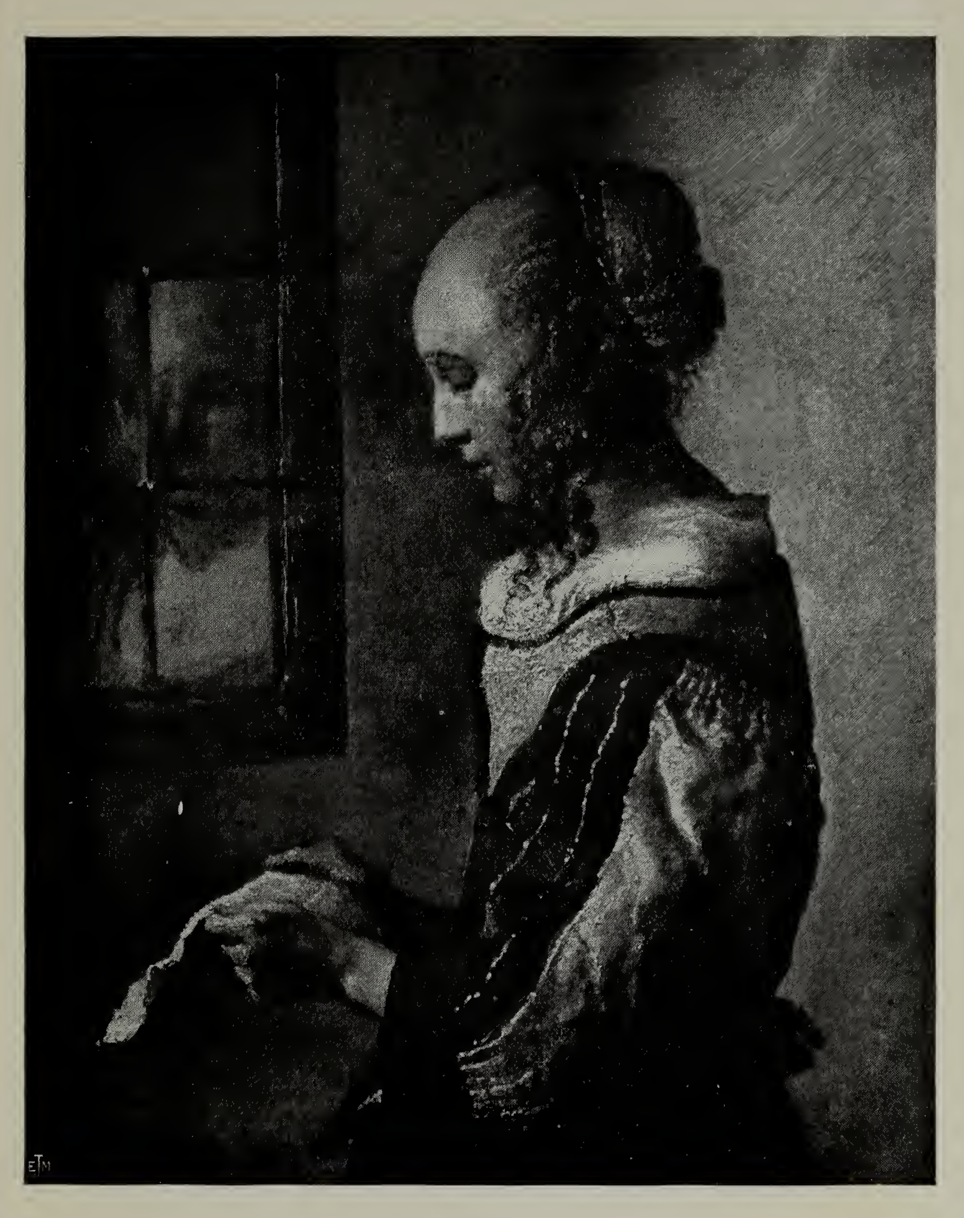
La Leçon. — National Gallery.

Femme endormie. — Collection Widener, Philadelphie.

Portrait de jeune homme. — Même Collection.

Intérieur. — Collection Werner Dahl, à Düsseldorff.

Intérieur. — Collection Matsvansky, à Vienne.



LA LISEUSE (détail).
Musée de Dresde.

BIBLIOGRAPHIE

DIRK EVERTZ VAN BLEYSWYCK. — *Beschrijving der Stad Delft*. Delft, Arnold Bon. 1667.

BALTHAZAR DE MONCONYS. — *Journal des Voyages*. Lyon. 1676.

HOUBRAKEN. — *Vie des Peintres hollandais*. Amsterdam. 1719.

EBERLEIN. — Catalogue du Musée de Brunswick. 1776.

GERARD HOET. — Recueil de catalogues.

LEBRUN. — *Galerie des Peintres flamands, hollandais et allemands*. Paris. 1796.

GAULT DE SAINT-GERMAIN. — *Guides des Amateurs*. Ecoles allemande, flamande, hollandaise. Paris. 1818.

R. VAN EYNDEN et A. VAN WILLINGEN. — *Geschiedenis der Vaderlandsche Schilderkunst*. Haarlem. 1816.

DESGUERROIS. — *Musée royal de La Haye*. Amsterdam. 1833.

JOHN SMITH. — *Catalogue raisonné of the works of the most eminent dutch, flemish and french painters*. Londres. Smith and Son. 1839-42.

IMMERZEEL. — *Hollandsche en Vlaamsche Kunstenaars*. Amsterdam, Van Kesteren. 1843. Volume III.

KRAMM. — *De Levens cn Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, Beeldhouwers, Graveurs en Bouwmeesters*. Amsterdam. 1858.

WAAGEN. — *Manuel de l'histoire de la Peinture*. Traduction Hymans. Bruxelles-Paris. 1864.

BODE. — *Studien zur Geschichte der Holländischen Malerei*. Brunswick. 1863. (A consulter au sujet de Bramer.

Viardot. — *Musées d'Allemagne*. Paris 1860.

M. Chaumelin. — *Trésors d'Art de la Provence*. Paris 1862.

Lagrange. — La Collection Dufour à Marseille. *Gazette des Beaux-Arts*. Avril 1859.

Mantz. — La Collection Dumont. *Gazette des Beaux-Arts*. 1860.

Villot. — Catalogue du Musée du Louvre. 1852.

M. Ducamp. — En Hollande. Paris. 1859.

W. Bürger. — *Les Musées de Hollande*. Paris, Renouard. 1858.

— *La Galerie d'Arenberg*. Bruxelles. 1859.

— *Vermeer de Delft. Gazette des Beaux-Arts*. Paris. Année 1866.

Catalogue de la Galerie Suermondt. 1860.

Th. Gautier. — *Moniteur*. Juin 1858.

Fromentin. — Les Maîtres d'autrefois. Belgique-Hollande. Paris. 1877.

H. Taine. — *La Philosophie de l'Art*. Tome II.

H. Havard. — *L'Art et les Artistes hollandais*. Paris, Quantin. 1880.

La Peinture hollandaise. Paris, Quantin. 1882.

Van der Meer. Collection des artistes célèbres. Paris. 1883.

F. D. O. Obreen. — *Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis*. Rotterdam, 1882. 4me partie.

Montégut. — *Les Pays-Bas*. Paris. 1884.

Kasteren. — *La Collection de Mme Veuve Van der Hoop*. Amsterdam. 1861.

Woltmann et Woermann. *Geschichte der Malerei*. Leipzig, A. Seeman. 1888.



La Femme a la Cruche ou l'Aiguière.
Metropolitan Museum, New-York

de Stuers. — Notice historique et descriptive des tableaux exposés dans le Musée royal de La Haye. La Haye, Nyhoff. 1874.

Dr A. Bredius. — *Les Chefs-d'œuvre du Musée royal d'Amsterdam*. Traduction de E. Michel. Munich, Hanfstaengl. Paris, Librairie de l'Art.

Die Meisterwerke der Königlichen Gemälde Galerie in Haag. Munich, Hanfstaengl.

Amsterdam in de zeventiende eeuw. (Par différents écrivains). La Haye. 1897. (Chapitre sur la Peinture.)

Peintures du Musée de l'État à Amsterdam. Amsterdam. 1897.

Catalogue du Musée de La Haye. (Voir la dernière édition du catalogue résumé, en allemand. 1907.)

Ein Pseudo Vermeer in der Berliner Galerie. Kunstchronik. Leipzig. 16 novembre 1882.

Le Vermeer de la Collection De Grez. Kunstchronik. Leipzig. Mai 1906.

Articles dans *Oud Holland*. Amsterdam. 1883-1897.

C. Lemcke. — Populäre Æsthetic. Leipzig. A. Seemann. 1870.

Dr C. Hofstede de Groot. — *Jan Vermeer van Delft en Carel Fabritius*. Amsterdam. Scheltema et Holkema. 1907. Avec de grandes planches reproduisant tous les tableaux du catalogue.

H. L. Berckenhoff. — *Notre Art*, dans les *Pays-Bas*, édité par le Cercle des Journalistes néerlandais. Amsterdam. 1898.

Lafenestre et Richtenberger. — *La Peinture en Europe*. Le Louvre. Hollande. Belgique. L. H. May. Paris. 1895-1901.

G. Geffroy. — *Les Musées d'Europe.* Le Louvre. La National Gallery. La Hollande. La Belgique. Per Lamm. Librairie Nilsson. Paris. 1902-1906.

A.-J. Wauters. — Vermeer au Musée de Bruxelles. *Burlington Magazine.* Décembre 1905. *Art Moderne.* Bruxelles. Janvier 1906.

Catalogue historique et descriptif des tableaux anciens du Musée de Bruxelles. 3me édition. Bruxelles, Van Oest & Cie. 1907.

Maurice Saey. — *Messager de Bruxelles.* Février 1906.

Les Dessous de Bruxelles. Bruxelles, 1908.

W. Martin. — La Jeune fille à la Flûte de Vermeer de Delft. *L'Art Flamand et Hollandais.* Anvers. Juillet 1906.

Articles dans *Oud Holland,* nouvelle série.

Th. von Frimmel. — Blätter für Gemäldekunde. Avril 1906.

Catalogues des Musées de Berlin, de Dresde, de Brunswick, de Francfort, de la National Gallery, des Musées d'Amsterdam, de La Haye, de Budapesth, du Louvre, du Metropolitan Museum de New-York.

Notes dans le *Burlington Magazine,* tomes VII et VIII et dans *Zeitschrift für Bildende Kunst,* à Leipzig.

Arsène Alexandre. — Vander Meer. *L'Art et les Artistes.* Paris. Octobre 1905.



L'Atelier du Peintre.
Galerie Czernin, Vienne.

TABLE DES PLANCHES

TABLE DE MATIÈRES



IMPRIMERIE
J.-E. BUSCHMANN
ANVERS

LES ESTAMPES DE

PETER BRVEGEL

L'ANCIEN

PAR

RENÉ VAN BASTELAER

Conservateur des Estampes à la Bibliothèque Royale de Belgique

Cet ouvrage formera un beau et fort volume in-4°, du même format que notre ouvrage « *Peter Bruegel l'Ancien, son Œuvre et son Temps* », par R. Van Bastelaer et Georges H. de Loo (25 1/2 sur 32 1/2 cm.)

L'ouvrage contiendra la reproduction de toutes les estampes connues, gravées par ou d'après les compositions de Pierre Bruegel l'Ancien. Cette documentation a été empruntée aux Cabinets des Estampes d'Amsterdam, de Berlin, de Bruxelles, de Leyde et de Paris et comprend **185 Estampes** de Bruegel, réparties sur **135 planches hors texte**.

Rien n'est plus intéressant et plus attrayant que cette iconographie du XVIe siècle flamand, qui comprend notamment, au complet, toutes les suites célèbres d'estampes du Maître : celles des *Vertus*, des *Vices*, des *Marines*, des *Petits Paysages* et des *Grands Paysages*, des *Proverbes flamands*, de *la Cuisine grasse* et *la Cuisine maigre* et des compositions conçues dans le même esprit, telles que *Les Gros Poissons mangent les Petits*, *la Bataille des Tire-lires et des Coffres-forts*, etc., etc.

L'illustration est précédée du texte de M. R. Van Bastelaer qui comprend :

1° Une étude sur Peter Bruegel l'Ancien, son œuvre gravé et sur les graveurs et les éditeurs d'estampes de son époque.

2° Un catalogue raisonné des estampes de Bruegel.

Malgré l'importance de l'ouvrage et son grand nombre d'illustrations

le prix de souscription n'est fixé qu'à 20 francs.

Les Editeurs se réservent de porter ce prix à 25 francs dès que l'ouvrage aura paru.

En souscription, pour paraître prochainement :

LES DESSINS de JACOPO BELLINI

par VICTOR GOLOUBEW

Les dessins de Jacopo Bellini sont du plus haut intérêt, non seulement parce qu'ils représentent un véritable journal des recherches du Maître et de son développement esthétique, mais aussi, parce qu'ils doivent être considérés comme un document des plus importants parmi tous ceux qui nous éclairent sur les rapports des Écoles de Venise, de Padoue et de Florence.

Tandis que le Recueil de Londres est presque entièrement dessiné au crayon, celui du Louvre présente cette précieuse particularité qu'il a des feuilles d'une technique extrêmement variée : dessins au style d'argent, dessins rehaussés à la plume, dessins en bistre, dessins au pinceau, peintures sur parchemin, etc.

L'ouvrage que nous annonçons paraîtra en deux volumes, cartonnés, comprenant chacun de 200 à 250 pages te texte, sur papier de Hollande, et comprenant ensemble, environ 300 planches hors texte en phototypie, en fac-similé et en couleurs, reproduisant :

1° Tous les tableaux attribués à ce Maître ;

2° Tous les dessins du Recueil Bellini du Louvre ;

3° Tous les dessins du Recueil Bellini du British Museum ;

L'ouvrage comprendra deux éditions, l'une avec texte français, tirée à 350 exemplaires numérotés, dont le prix de souscription est de **100 frs.**, pour les deux volumes, prix qui sera porté à **150 frs.**, dès que le premier volume aura paru ; l'autre avec texte allemand, tirée à 250 exemplaires numérotés, dont le prix de souscription est de **75 Marks,** pour les deux volumes, toutefois dès la parution du premier volume, le prix sera porté à **115 Marks.**

Vient de paraître.

L'École Belge de Peinture

par

CAMILLE LEMONNIER

Un beau et fort volume in 4°, contenant 140 reproductions tirées hors texte, en héliogravure, en camaïeu et en typogravure, d'après les chefs-d'œuvre de la peinture belge du XIXe siècle, depuis Wappers jusqu'aux plus récents artistes.

Prix : 20 francs broché — 25 francs relié.

Collection des Artistes Belges Contemporains

FERNAND KHNOPFF

par

L. DUMONT-WILDEN

Un volume gr. in-8°, contenant 33 planches hors texte, en héliogravure, en phototypie et en typogravure, d'après les œuvres marquantes de l'artiste original qu'est Fernand Khnopff, et une trentaine de reproductions dans le texte, d'après ses dessins, esquisses, ex-libris, pointes-sèches, etc.

Prix : 10 francs.

LE PAYSAGE ET LES PAYSAGISTES

Théodore Verstraete

par

LUCIEN SOLVAY

Un volume petit in-4°, contenant 18 planches hors texte d'après les pincipales œuvres du grand paysagiste anversois.

Prix : 6 francs.

L'Art Flamand & Hollandais

P. BUSCHMANN Jr., Directeur

Revue mensuelle illustrée, consacrée à l'art ancien et moderne en Belgique et en Hollande.

La Revue compte parmi ses collaborateurs les critiques et les historiens d'art les plus éminents de la Belgique et de l'étranger. Elle paraît le 15 de chaque mois en livraisons de 50 pages au moins, richement illustrée de planches hors texte et de reproductions dans le texte, et forme annuellement deux beaux volumes in-4°.

La Revue remplace fréquemment ses numéros ordinaires par des numéros spéciaux, qu'elle sert à ses abonnés sans augmentation de prix. Les numéros suivants ont paru jusqu'ici.

JOSEPH ISRAËLS, numéro publié à l'occasion du 80e anniversaire de la naissance du maître par M. W. STEENHOFF, Sous-Directeur du Musée de l'Etat à Amsterdam, 31 planches. Prix : 2 fr. 50.

L'EXPOSITION DES PRIMITIFS FRANCAIS à Paris, en 1904. Par M. H. HYMANS, Conservateur en Chef de la Bibliothèque Royale. 20 planches hors texte. Prix : 2 fr. 50, (épuisé).

LES DINANDERIES aux Expositions de Dinant et de Middelbourg, par M. Jos. DESTREE, Conservateur aux Musées Royaux des Arts décoratifs, 71 illustrations. Prix : 2 fr. 50.

H. LEYS et H. DE BRAEKELEER, par M. H. HYMANS, Conservateur en Chef de la Bibliothèque Royale de Bruxelles, 24 planches Prix : 2 fr. 50.

JULIEN DILLENS, Statuaire, par M. ARNOLD GOFFIN, Professeur aux Cours d'Art et d'Archéologie de Bruxelles. 17 Planches. Prix : 2 fr. 50.

ALFRED STEVENS, par M. PAUL LAMBOTTE, Chef de Division au Ministère des Sciences et des Arts, 23 Planches. Prix : 3 francs.

L'EXPOSITION DE LA TOISON D'OR, par M. H. HYMANS, Conservateur en chef de la Bibliothèque royale. 23 planches. Prix : 3 francs.

CONSTANTIN MEUNIER, album de 14 planches hors texte, contenant une étude par M. A. VERMEYLEN, Professeur à l'Université de Bruxelles. Prix : 3 fr. 50.

Le prix de l'abonnement est de **20 francs** pour la Belgique et de **25 francs** pour l'étranger.

Le prix des années parues antérieurement (1904, 1905 et 1906) est de **16 francs** par année pour la Belgique et de **20 francs** par année pour l'étranger.

